

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

THIAGO RODRIGUES BATISTA

**INTERIORIDADE E PAISAGEM URBANA NA POESIA DOS ANOS
1920 DE RIBEIRO COUTO**

**Guarulhos
2018**

THIAGO RODRIGUES BATISTA

**INTERIORIDADE E PAISAGEM URBANA NA POESIA DOS ANOS
1920 DE RIBEIRO COUTO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Francine Fernandes Weiss Ricieri.

**Guarulhos
2018**

BATISTA RODRIGUES, Thiago.

Interioridade e paisagem urbana na poesia dos anos 1920 de Ribeiro Couto
/ Thiago Rodrigues Batista. – Guarulhos, 2018.
138 f.

Dissertação de Mestrado (mestrado em Letras) – Universidade Federal de
São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018.

Orientador: Francine Fernandes Weiss Ricieri.

Título em inglês: Interiority and urban landscape in Ribeiro Couto's poetry
from the 1920s.

1. Poesia Brasileira. 2. Ribeiro Couto. 3. Lirismo.

THIAGO RODRIGUES BATISTA

**INTERIORIDADE E PAISAGEM URBANA NA POESIA DOS ANOS 1920 DE
RIBEIRO COUTO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Francine Fernandes Weiss Ricieri

Aprovada em: ____/____/____.

Prof.^a Dr.^a Francine Fernandes Weiss Ricieri
Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/UNIFESP)

Prof.^o Dr.^o Pedro Marques Neto
Universidade Federal de São Paulo (EFLCH/UNIFESP)

Prof.^o Dr.^o Eduardo Horta Nassif Veras
Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Marli e Cleber, que sempre me deram todas as condições, afetivas e materiais, para persistir no caminho que chegou a este trabalho, do qual me orgulho muito.

À minha orientadora, Prof.^a Francine Weiss Ricieri, por acreditar em meu potencial desde a graduação, pela generosidade com que sempre me recebeu e com que sempre tratou meus textos, minhas ideias, minhas inseguranças; por nossas conversas e por compartilhar sua riqueza e sensibilidade crítico-literárias, fundamentais à minha formação acadêmica.

Ao Prof.^o Eduardo Veras, por me possibilitar olhar para a poesia por um viés que eu ainda não a havia visto, a partir da obra de Charles Baudelaire, ensinamento que enriqueceu em muito o meu trabalho e que levo para a vida; pela generosidade das aulas e conversas sobre poesia.

Ao Prof.^o Pedro Marques, por me ajudar a compreender a dimensão de uma obra, de um autor e de uma geração de poetas a respeito dos quais ainda muito se pode dizer; pela já citada generosidade que, para mim, é uma das características mais importantes de um bom professor.

À Prof.^a Renata Philippov, que me ajudou a compreender os caminhos por onde propor o diálogo entre a obra de Ribeiro Couto e a obra de Edgar Allan Poe e por, desde a graduação, também acreditar em minhas leituras e me fazer crer em meu potencial na área.

À Prof.^a Sofia de Sousa Silva e à Prof.^a Maria do Socorro, com as quais tive as primeiras conversas sobre poesia em âmbito acadêmico, nas diversas disciplinas de Literatura Portuguesa na graduação, onde tudo começou.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), por conceder a bolsa de estudos e os recursos que tornaram possível a dedicação necessária ao desenvolvimento do trabalho no nível exigido.

Às amigas da Pós-Graduação, com quem compartilhei os anseios, as alegrias e alguns percalços típicos de um curso de Mestrado: Carina, Ciça, Maricelma, Íris, Juliana, Fernanda e Carmem.

Ao Paulo, meu amigo mais próximo nesse período todo, leitor dos capítulos ainda nos momentos de suas feitura, ouvinte e conselheiro em momentos difíceis, sempre me ajudando com seu humor peculiar e libertador.

À Lu, companheira, quem mais me ajudou a ser positivo e a olhar as coisas com mais leveza em momentos cruciais desse caminho.

Aos meus amigos da graduação que testemunharam, desde sempre, meu encanto com a obra de Ribeiro Couto: Victor, Thaysa, Larysson, Vanessa, Thuan, Mayara e Márcio.

Aos amigos do Etapa, que sempre mandaram energias positivas ao longo desse período, sem os quais eu não teria me sentido bem para essa empreitada: Ingrid, Laís e Maurício, Julia e Natália, Diego e Mendex, Nina, Vanessa, Cassius, Tharin e Márcio.

A Gabriel e Marcelle e a meus queridos sobrinhos, Ana e Heitor.

RESUMO

Esta dissertação busca analisar a obra inicial do poeta brasileiro Rui Ribeiro Couto, composta por seus três primeiros livros, publicados ainda nos anos 1920, dando maior ênfase ao terceiro deles, **Um homem na multidão**, publicado em 1926. O objetivo central do trabalho é a leitura de elementos de estilo que contribuam para a construção daquilo que compreendemos como uma interioridade que, em muitos de seus poemas, funde-se com a paisagem observada pelo eu lírico. A ênfase dada à obra de 1926 deve-se à constatação de haver nela uma maior presença da temática da cidade, recorte norteador do trabalho. Tratando-se de um autor cuja fortuna crítica encontra-se ainda esparsa, organizamos parte dos textos críticos que trataram do momento inicial de sua obra. Com isso, procuramos compreender algumas das causas de certa oscilação do interesse crítico por seus livros. Complementarmente à tarefa de organização de sua fortuna crítica e com o intuito de dar à sua obra inicial uma leitura em bases críticas alternativas às que estão pressupostas no conceito de *pré-modernismo*, propusemos breve investigação sobre os vínculos de Ribeiro Couto com o grupo de poetas e escritores que se agremiavam em torno da revista carioca **Fon-Fon!**. A revista é considerada um dos últimos redutos de escritores declaradamente vinculados à poesia simbolista no Brasil e exerceu forte influência na formação poética do autor. Aspectos de tal formação foram analisados a partir de algumas questões artísticas relacionadas ao contexto da época e a partir de aproximação entre sua poesia e a do poeta Mário Pederneiras, fundador da revista. No que diz respeito ao trabalho de análise, propusemos, inicialmente, uma leitura comparada entre poemas da obra de 1926 e poemas das duas obras anteriores de Ribeiro Couto: **O jardim das confidências**(1921) e **Poemetos de ternura e melancolia** (1924), livros que parecem manter entre si certa coerência no que diz respeito ao reaproveitamento de imagens, de temáticas e de estilo. Na sequência, propusemos uma leitura comparando poemas do livro em estudo e o conto “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, buscando compreender aspectos do diálogo evocado no título de Ribeiro Couto com a obra do escritor norte-americano. Em tal leitura, procuramos ainda traçar possíveis aproximações entre o sujeito lírico presente em poemas de **Um homem na multidão** e a figura do *flâneur*, tal como este aparece em alguns poemas de **As flores do mal**, do poeta francês Charles Baudelaire. As aproximações com a obra do poeta francês, nortearam-se especialmente pelos ensaios de Walter Benjamin presentes em **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Investigamos, por fim, em dois poemas de Ribeiro Couto, aspectos do modo como a interioridade lírica expande-se em direção à paisagem urbana que o sujeito lírico costuma ter diante de si. Nos valem, em parte, nessa tarefa final, de reflexões propostas por Michel Collot, em **Filosofia e poética da paisagem**, a respeito dos modos como em literatura costuma se dar a apreensão da paisagem como matéria de constituição de uma subjetividade ficcional. No desenvolvimento da análise dos poemas “Chuva silenciosa” e “Ruas”, procuramos ainda mapear traços da figuração do sentimento de melancolia presente na poesia de Ribeiro Couto, associada, em certa medida, ao estilo *decadentista*, em voga nos finais do século XIX. Em decorrência disso, aproximações com passagens de outra obra de Charles Baudelaire, os *Petits poèmes en prose*, foram também realizadas.

Palavras-chave: Poesia Brasileira; Ribeiro Couto; Lirismo; Flâneur.

ABSTRACT

This work aims to analyze the initial work of Brazilian poet Rui Ribeiro Couto, composed by his three first books, published in the 1920s, with emphasis on the third one, **Um homem na multidão**, 1926. The research main purpose is the close reading of style elements that contribute to the construction of what we understand as an interiority that, in many of his poems, fuses itself with the landscape observed by the lyric self. The emphasis on 1926's work is due to the fact that there is a major presence of the city as a poetical theme, central subject of research. Being an author whose critical fortune is still sparse, we organized, in a general way, part of the critical texts that deal with the initial moment of his work. With this, we try to understand, some of the causes of some oscillation of the critical interest by its books. Complementarily to the task of organizing his critical fortune and with the intention of giving to his initial work a reading in an alternative critical base that are presupposed in the concept of *premodernism*, we proposed a brief investigation on the bonds of Ribeiro Couto with the group of poets and writers who gathered around the Rio magazine **Fon-Fon!**. This magazine is considered one of the last strongholds of writers reportedly linked to Symbolist poetry in Brazil and had a strong influence on the poetic formation of the author. Some of this formation aspects are analyzed from artistic questions related to the historical context and from the approximation between Ribeiro Couto's poetry and the work of the poet Mário Pederneiras, founder of **Fon-fon!**. We begin our analysis with a comparative reading between poems from 1926's work and poems of the two earlier works by Ribeiro Couto: **O jardim das confidências** (1921) and **Poemetos de ternura e melancolia** (1926), books that seem to maintain some coherence among themselves to the reutilization of images and themes. We propose, then, an approach of **Um homem na multidão**'s poems and the short story "The man of the crowd", by Edgar Allan Poe, trying to set up a dialogue between both authors. Finally, from Walter Benjamin's essays, we also try to establish possible approximations between the lyrical subject present in Couto's poems and the *flâneur* figure, as it appears in some poems of **Les fleurs du mal**, by the French poet Charles Baudelaire. These comparative lectures were guided especially by Walter Benjamin's essays, presents in **Charles Baudelaire: a lyric at the height of the capitalism**. Finally, we investigated, in two Ribeiro Couto's poems, aspects of the matter that the lyrical subjectivity expands towards the urban landscape. We are worth, in part, in this final task, of reflections proposed by Michel Collot, in **Philosophy and poetics of the landscape**, especially the ways in which literature occurs the apprehension of the landscape as a matter of constitution of fictional subjectivity. In the analyzes development of the poems "Chuva Silenciosa" and "Ruas", we also try to associate the figuration of the melancholy feeling present in the poetry of Ribeiro Couto with the *decadent style*, in vogue in the late nineteenth century. In this sense, the work realized approximations with passages of another work of Charles Baudelaire, the *Petits poèmes en prose*.

Key-words: Brazilian Poetry; Ribeiro Couto; Lyricism; Flâneur.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 QUESTÕES DE RECEPÇÃO CRÍTICA	16
1.1 Uma organização em blocos	19
1.2 Dois ensaios dos anos 1920	20
1.3 O interesse presencista de Adolfo Casais Monteiro	28
1.4 No diário de Sérgio Milliet	29
1.5 Penumbrismo e transição	31
1.5.1 Efeitos de atenuação	32
1.6 Ribeiro Couto revisitado	39
1.6.1 Sobre a ideia de literatura menor	39
1.6.2 Uma questão de olhar	41
2 LUGARES NA PAISAGEM URBANA	44
2.1 Sobre o Pré-modernismo	44
2.2 A cidade e o comum cotidiano	49
2.3 O grupo de Fon-Fon! e a paisagem artificial	60
2.4 Do jardim para a rua	65
3 ENTRE A SURDINA E A MULTIDÃO	77
3.1 Evocações poéticas e atmosfera lírica	77
3.2 Aspectos da atmosfera lírica de Ribeiro Couto	83
3.3 Um <i>flâneur</i> em surdina	88
4 ENTRE O HOMEM DA MULTIDÃO E O FLÂNEUR	94
4.1 Um diálogo intertextual	95
4.2 Entre o homem da multidão e a figura do <i>flâneur</i>	97
4.3 Um homem desconfiado no meio da multidão	101
5 INTERIORIDADE E PAISAGEM URBANA EM UM HOMEM NA MULTIDÃO	109
5.1 A chuva e a doçura de um bocejo	109
5.2 A acídia, a melancolia e a ideia de decadência	116

5.3	A	chuva	e	a	rua:	o	sujeito	e	a	multidão	
.....											123
6	CONSIDERAÇÕES								FINAIS		
.....											131
BIBLIOGRAFIA											135

INTRODUÇÃO

Esse trabalho toma como objeto de investigação a obra inicial do poeta brasileiro Rui Ribeiro Couto¹, publicada na década de 1920, além de buscar uma apresentação, de caráter panorâmico, do contexto de publicação de seus três primeiros livros, especialmente a partir de certos vínculos estabelecidos entre ele e outros escritores e artistas, então, contemporâneos. Trata-se de autor cuja obra inicial esteve em destaque, no início do século XX, no contexto de nossas Letras, e que foi considerado um dos mais importantes poetas de uma geração que estrearia em poesia nesse momento histórico. Apesar disso, sua obra poética recebeu pouca atenção em momentos posteriores a sua estreia, se comparada com a recepção de outros autores da mesma geração. O primeiro capítulo do estudo fornece, nesse sentido, um panorama da fortuna crítica do poeta, por meio da qual procuram-se abordar alguns dos possíveis motivos para a oscilação do interesse crítico por seus livros.

Sua obra e sua figura pública, todavia, têm sido revisitadas, ainda que lentamente, a partir de fins dos anos 1990 no campo dos Estudos Literários e também no contexto de estudos historiográficos. Nesse movimento de retomada, verifica-se um renovado interesse por sua produção espistolar, que é vasta e por meio da qual Ribeiro Couto estabeleceu diálogo com importantes nomes, tanto do nosso meio literário, quanto dos de outros países. Há trabalhos recentes que comentam sua atuação na imprensa entre as décadas de 1910 e 1920, bem como sua atuação, entre as décadas de 1930 e 1940, como editor do suplemento “Pensamento da América” do jornal **A manhã**, vinculado ao Estado Novo. Tal publicação, de grande repercussão entre os escritores da época, tinha como projeto o estabelecimento de vínculos e de diálogos entre artistas de diferentes países da América Latina e artistas brasileiros².

No que diz respeito às pesquisas realizadas no âmbito dos Estudos Literários, sua obra tem recebido renovado interesse, especialmente a partir da publicação do ensaio **Ribeiro Couto: uma questão de olhar**, da pesquisadora Vera Lins, da UFRJ, em 1997. Data do início dos anos 2000 a republicação de antologias de poemas e de contos do autor e os prefácios

¹Projeto financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo número 16/01864-7, com vigência no período compreendido entre 01 de janeiro de 2017 e 31 de março de 2018.

² Estudos recentes mais voltados para o campo da historiografia mostram que Ribeiro Couto foi uma figura ativa e importante da vida cultural do país a partir do momento em que aparece como poeta, nos anos 1920 até pelo menos os anos 1950. Teve relação estreita com intelectuais portugueses como Adolfo Casais Monteiro, por exemplo, relação que pode ser conferida na reunião de cartas organizadas por Rui Moreira Leite (2014), publicada pela editora da Unesp. Quanto a sua atuação como homem de imprensa nos anos 1920, podemos encontrar alguns capítulos dedicados a uma geração de escritores jornalistas paulistas de que Ribeiro Couto fazia parte, em pesquisa de Maria Célia Rua (2002) sobre Afonso Frederico Schmidt. Por fim, Ana Luíza Beraba (2008) examina a complexa relação entre os intelectuais dessa geração e o governo de Getúlio Vargas.

críticos a essas publicações também marcam essa retomada, com a qual, então, este trabalho procurará dialogar.

Do ponto de vista do trabalho de análise, a pesquisa teve como objetivo a investigação de um traço constante da poesia de Ribeiro Couto que está traduzida pela figuração de uma interioridade lírica a partir do uso de imagens referentes ao espaço e à paisagem observada por um sujeito lírico recorrentemente caracterizado como um caminhante ou, em certa medida, como um *flâneur*. Damos maior destaque à obra **Um homem na multidão**, de 1926, por haver nela a presença mais marcante de imagens relacionadas à cidade, ao espaço urbano. Do ponto de vista do trabalho de leitura do contexto de publicação das obras, a pesquisa teve como objetivos, tanto o levantamento analítico da fortuna crítica da obra inicial de Ribeiro Couto, quanto a investigação de seus vínculos com escritores, artistas e concepções estéticas que marcavam presença no início do século XX, no cenário de nossas Letras.

A pesquisa procurou se guiar, de maneira geral, pelos seguintes eixos de trabalho: a) o levantamento da fortuna crítica do autor, especialmente de textos que tratam de sua obra inicial, publicada nos anos 1920; b) o estudo da recorrência de imagens em **Um homem na multidão** e, de maneira geral, nas obras anteriores de Ribeiro Couto, a saber, **O jardim das confidências** (1921) e **Poemetos de Ternura e Melancolia** (1924); c) a investigação das possíveis relações entre a figura do sujeito lírico tal como se constitui no livro de 1926 e a figura do *flâneur*, a partir de como ela se apresenta em alguns poemas de Charles Baudelaire, de temática urbana; e d) o estudo daquilo que nos poemas indique construções de teor metalinguístico que ajudam a pensar as concepções de poesia com as quais o autor parece dialogar em seus escritos.

No que diz respeito ao eixo “a”, procuramos apresentar em uma espécie de mosaico os principais momentos da recepção crítica da obra inicial do autor, bem como tentar estabelecer problemas teóricos suscitados por ela ao longo do tempo. De modo geral, as leituras de sua obra realizadas num período próximo às publicações dos anos 1920 parecem pertencer a um contexto de debates estéticos marcados em grande parte por reflexões que orbitaram os acontecimentos ligados à Semana de 1922. Nesse momento, são mais constantes análises de sua obra por poetas com posição ativa nos debates literários. Após esse período inicial, a partir de um interesse teórico da crítica em sistematizar as manifestações literárias desse início do século XX, a produção de Ribeiro Couto começará a ser alocada em categorias historiográficas como *pré-modernismo* e *penumbrismo* e, de modo geral, isso a deslocará em relação ao protagonismo com que serão tratados por nossas histórias literárias os autores

integrados ao cânone modernista. O último movimento dessa recepção será o da retomada da obra do autor, a partir de revisões desses mesmos conceitos historiográficos e de algumas concepções estéticas relacionadas ao modernismo.

Complementarmente ao levantamento da fortuna crítica, desenvolvemos também um capítulo dedicado aos vínculos de Ribeiro Couto com um grupo de escritores que se agremiavam em torno da **Revista Fon-Fon!**. Como apontam estudos recentes sobre o semanário carioca, trata-se de uma manifestação artístico-literária bastante afinada com os debates estéticos que marcaram os fins do século XIX e início do XX. É possível, inclusive, ver em suas páginas e nas obras dos autores a ele vinculados, a expressão de um *modernismo* em chave diferente da que se verifica a partir da Semana de 1922. A proximidade de Ribeiro Couto com o grupo de **Fon-Fon!** ajuda a visualizar algumas questões importantes para artistas da época, que se relacionam fortemente com modos novos de percepção do espaço coletivo, dados os processos de modernização dos centros urbanos brasileiros. A partir de análise entre um poema de Mário Pederneiras (fundador de **Fon-Fon!**) e um poema de **O jardim das confidências**, o capítulo funciona, então, como uma transição entre o eixo “a” e o eixo “b” do trabalho. Do ponto de vista de questões relacionadas à fortuna crítica, o intuito é apresentar, de modo geral, uma leitura do contexto de produção inicial de Ribeiro Couto, de modo alternativo a leituras baseadas no conceito de *pré-modernismo*, termo cujos pressupostos críticos tendem a obliterar certas especificidades de sua obra.

A partir do eixo “b”, desenvolvemos um capítulo destinado à compreensão do que chamaremos de *clima emotivo* dos poemas, ou, o modo como as emoções ou as questões subjetivas do eu se colocam a partir da construção de uma atmosfera que compõe certo tom dessa poesia, comum aos três livros iniciais. Essa atmosfera, em linhas gerais, será construída por meio, especialmente, do trabalho sonoro, da construção de cenas e da escolha de imagens nos poemas, sendo esses os elementos focalizados no início do trabalho analítico do *corpus*. A leitura de marcas de estilo comuns à sua obra inicial bem como do que compreenderemos como o *clima emotivo*, norteiam-se pelo ensaio **A poesia de Ribeiro Couto**, do poeta e crítico português Adolfo Casais Monteiro. Comentando tal ensaio, procuramos delinear possíveis diálogos entre a obra de Ribeiro Couto e a poesia portuguesa, especialmente com as obras de Antônio Nobre e Cesário Verde. O trabalho analítico que aí se inicia estabelece certa transição para o eixo “c”, no que diz respeito à aproximação entre a caracterização do sujeito lírico em alguns poemas e a figura do *flâneur* baudelairiano. Nesse sentido, propusemos uma leitura

aproximando o poema “Carícia”, de **Um homem na multidão** e o poema “*A une passante*”, de **As flores do mal**.

No que diz respeito ao eixo “c”, desenvolvemos um capítulo analítico que se inicia pela referência que o título **Um homem na multidão** faz ao conto “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe. Para essa aproximação, foi feito um exercício de comparação entre um poema do livro e o conto, no intuito de refletir sobre as possíveis diferenças e aproximações entre o sujeito lírico na obra de Couto e o personagem que será “o homem da multidão” no conto do escritor norte-americano, bem como no intuito de compreender aspectos do diálogo intertextual operado na mudança sutil no título do livro de poemas: **um** homem **na** multidão. A partir disso, com base inicialmente nos textos de Walter Benjamin (1994), iniciamos uma reflexão sobre a aproximação da figura do sujeito lírico na obra em estudo e a figura do *flâneur*, tal como ela se apresenta em alguns poemas de Baudelaire, especialmente em alguns poemas de **As flores do mal**. O capítulo conta com a análise mais extensa do trabalho, focada no poema “O vagabundo”, de **Um homem na multidão**, e tem como intuito um primeiro esforço de síntese do que poderíamos compreender como a postura do sujeito lírico diante da cidade, diante da multidão com que se depara no espaço urbano.

Em nosso capítulo final, demos ênfase à investigação de marcas do lirismo de Ribeiro Couto a partir, inicialmente, de reflexões propostas pelo filósofo francês Michel Collot, presentes em ensaios de seu livro **Filosofia e poética da paisagem**. A partir disso, foi possível retomar a discussão a respeito do *clima emotivo* ou da *atmosfera lírica* dos seus poemas, além de avançar analiticamente na leitura de traço marcante da poesia do autor: a expansão do que poderíamos compreender como interioridade lírica em direção à paisagem que toma o campo de visão do eu nos poemas. Ao compreendermos tal movimento como uma possível figuração da fuga imaginativa melancólica, o capítulo propõe uma breve digressão a respeito do tema, norteadas pelo ensaio **Estâncias**, de Giorgio Agamben, propondo também uma ponte com os conceitos de *spleen*, *ennui* e *decadência*, termos caros à poesia de fins do século XIX e que, para o pensador italiano, configuram uma espécie de melancolia moderna.

Como demonstrado ao longo do trabalho, Ribeiro Couto tem forte filiação com tal literatura e isso nos serviu de pressuposto para a leitura do traço melancólico de sua obra como uma manifestação desse vínculo. Nesse sentido, mais uma aproximação com a obra de Charles Baudelaire foi possível, agora com seus *Petits poèmes en prose*. O trabalho analítico inicia-se com a leitura do poema “Chuva silenciosa” e se encerra com a análise do poema “Ruas”. Há, em ambos, uma identificação muito clara entre uma paisagem urbana tomada

pela chuva e pela neblina e a interioridade do sujeito lírico. No último dos poemas, há um movimento metalinguístico que associa as névoas com o impulso criativo e que estabelece muito claramente um lugar para a figura do poeta no espaço urbano. A investigação de como isso se apresenta no poema, associada às reflexões de Michel Collot e à digressão sobre o tema da melancolia, procuram contemplar, assim, o eixo “d” de nosso trabalho.

1 QUESTÕES DE RECEPÇÃO CRÍTICA

Parte da recepção crítica da obra de Ribeiro Couto, especialmente aquela que trata de seus três primeiros livros, **O jardim das confidências** (1921), **Poemetos de ternura e melancolia** (1924) e **Um homem na multidão** (1926), costuma se valer dos termos *pré-modernismo* e *penumbismo* para descrever, em linhas gerais, sua produção inicial. Colabora com isso o fato de sua obra ter sido cronologicamente inaugurada no momento que imediatamente antecede a Semana de 1922, ou seja, no momento que antecede o marco histórico com que se costuma compreender o início do modernismo no Brasil. No percurso da recepção do autor, a referida categorização teve como principal consequência a constante abordagem de sua obra, ora como *precursora* de procedimentos e temáticas modernistas, ora como típica de um poeta *de transição*: entre um momento histórico comumente compreendido como *eclético* do ponto de vista das artes e um momento de surgimento de orientações estéticas supostamente inequívocas enquanto expressão de uma arte genuinamente nacional³. O principal problema teórico decorrente disso, como se pretende explorar mais detidamente nesse primeiro capítulo, será a leitura de sua poesia, bem como a de outros autores, a partir de parâmetros estéticos e críticos que não parecem dar conta de algumas de suas especificidades.

Mesmo tendo estabelecido intenso diálogo com o modernismo paulista, Ribeiro Couto dele se distancia em comparação direta com a obra de notórios poetas vinculados ao movimento, especialmente pelo modo de abordagem de temáticas comuns, como a da cidade. Não se verificará em sua poesia, marcas de estilo que teriam como base certa matriz de vanguarda associada a uma figuração futurista do urbano, por exemplo. Ela parece demandar uma leitura que enverede por outros caminhos, pela investigação de outros vínculos artísticos e de outros procedimentos que não apenas a antecipação do coloquialismo ou do verso livre. Além disso, seus vínculos particulares, que estarão, talvez, mais próximos do que poderíamos compreender como estéticas simbolistas e impressionistas, não podem, sem prejuízo à leitura de sua obra, deslocá-la automaticamente, a partir de uma valoração negativa, para a condição de autor *pré-modernista*, ou para a de autor *de transição*.

³ Não por acaso, o estudo mais completo (de Rodrigo Otávio Filho, 1958/2004) do que se convencionou chamar tendência penumbista, uma das muitas tendências “ecléticas” que antecedem a mudança de paradigmas da Semana de 1922, encontra-se no volume dedicado às eras realista e de transição de **A Literatura no Brasil**, de Afrânio Coutinho, ao qual se sucede o derradeiro, dedicado à era modernista.

Embora sem pretendermos nos aprofundar em questões de historiografia literária, consideramos se tratar de um problema teórico difícil de ser negligenciado, considerado o objeto de estudo deste trabalho. De maneira geral, no que diz respeito aos cuidados com o uso do termo *pré-modernismo*, cabe notar, primeiramente, tratar-se de um conceito que vem sendo rediscutido e revisado em âmbito acadêmico há já algum tempo. Desde os anos 1980, por exemplo, vêm sendo apontados os limites teóricos do termo que, de modo geral, situa o modernismo e especialmente sua poesia como o momento culminante da história literária nacional. O conceito pressupõe, no limite, o que se pode compreender como uma concepção *evolucionista e teleológica* da História, segundo a qual se sugere que todos os eventos anteriores àquele que será compreendido como zênite apenas preparam as condições para o seu advento. Em estudo destinado à releitura crítica de alguns autores que fariam parte de um suposto pré-modernismo paulista, Sylvia Helena Telaarolli resume de maneira clara algumas importantes releituras do termo:

Desse modo, até a utilização do termo "pré-modernismo" vê-se hoje excessivamente marcada. Ligia Chiappini de Moraes Leite (1988, p. 148) associa a designação a uma visão evolucionista da história "... conduzida pela noção de progresso que se entende o novo como fruto de uma lenta preparação, pressupondo sempre a precariedade nas obras anteriores, em relação à modernidade das posteriores". Regina Zilberman (1988, p.139) interpreta o termo como classificação segregadora da produção literária da virada do século, que assim viveria uma espécie de "diáspora histórico-literária", sendo alguns adotados pelo Parnasianismo, outros pelo Simbolismo e alguns outros (como Euclides da Cunha, Lima Barreto ou Augusto dos Anjos), "... reunidos sob a classificação que lhes retira toda e qualquer identidade: a de Pré-Modernismo, denominação insatisfatória porque os arruma na história da literatura pelo que seus herdeiros virão eventualmente a ser". Flora Sussekind (1988, p.33) detecta "uma estranha suspensão de sentido" na literatura brasileira entre 1890 e 1920, ao se tomar contato com a superficialidade da crítica, que só compreende a literatura do período "como pré ou pós alguma coisa", bipartindo-a entre a "vampirização diluidora de marcas e estilos anteriores" e a função de "embrião de traços modernistas futuros". (TELAROLLI, 1995, p. 169).

De modo geral, mesmo tendo publicado seu primeiro livro praticamente às vésperas da Semana de 1922, no *continuum* entre "vampirização diluidora" e "embrião de traços modernistas futuros", Ribeiro Couto estará mais próximo do segundo polo. Ilustra bem tal leitura uma resenha de Antonio Candido a uma seleção de poemas publicada em 1945 e intitulada **Dia longo**. Nela, o poeta é visto como um "escoteiro da técnica", numa sugestão de que estivesse talvez faltando algo em sua atenção aos elementos totais do fazer poético. Assim como caberia a ele a função de preparar as vias para o advento do modernismo, ou mais especificamente, o surgimento de uma obra como **Pauliceia Desvairada** (1922), de Mário de Andrade, seria também esse o papel a que estariam destinados outros poetas, como Cecília

Meireles, Guilherme de Almeida, e o “primeiro” Manuel Bandeira, também colocado sob a égide do penumbrismo até a publicação de **Libertinagem**(1930). Obviamente, tal perspectiva de leitura deve ser compreendida como parte de um projeto crítico que marca um importantíssimo trabalho de compreensão e sistematização desse momento literário, como aponta Irenísea Torres de Oliveira:

Antonio Candido não publicou longos estudos para sistematizar o movimento modernista, nada do porte da **Formação da Literatura Brasileira**, mas podemos encontrar avaliações e propostas de articulações bem variadas em alguns ensaios, de visada panorâmica. Nos anos 50, publicou dois textos que mais tarde seriam refundidos no ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, publicado no livro **Literatura e sociedade**(2000/1965). O texto se apresenta no subtítulo justamente como “panorama para estrangeiros” e se articula em torno das preocupações de Antonio Candido no período, relativas ao sistema literário. Tanto que o panorama se inicia com a seguinte frase: “Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos” (CANDIDO, 2000, p. 109). A primeira frase do livro **Formação**, escrito no mesmo período, indica também o programa de estudos regido por aquela suposição. (OLIVEIRA, 2008, p. 134).

O que se pretende apontar aqui, porém, é que, a despeito da adequação teórica da leitura de Antonio Candido ao seu projeto crítico, ela também terminará alimentando e moldando, sob tal ponto de vista, certa recepção da obra de Ribeiro Couto. Em caminho diverso a essa perspectiva, de aspiração mais sistematizadora, há leituras críticas dos primeiros livros do poeta focadas mais especificamente em análises e investigações dos vínculos particulares discerníveis em sua obra e em marcas de estilo que nos ajudam a compreendê-la como um todo mais ou menos coerente, independentemente de discussões a respeito de haver nela ou não, traços de conservadorismo formal ou de inovação antecipadora. Também aqui encontraremos problemas teóricos que ofuscam certos pontos da poesia de Ribeiro Couto, às vezes lida como excessivamente órfica, ou misteriosa. Fora isso, tais abordagens serão o ponto de partida para a análise que pretendemos fazer de seus primeiros livros e, em especial, de **Um homem na multidão**.

Assim, procuraremos, ao mesmo tempo, apresentar essas abordagens de modo panorâmico e aproveitar análises que destacam alguns dos traços que consideramos marcantes da dicção poética de Ribeiro Couto, dentre os quais poderíamos adiantar: a aclimação de metros tradicionais em seus versos, a construção e a repetição quase obsessiva de uma atmosfera intimista marcada por imagens de neblinas e de paisagens noturnas, a reapropriação da figura do *flâneur* baudelairiano em poemas de temática urbana, a construção de uma *atmosfera emotiva* que produz uma espécie de espelhamento ou fusão entre sujeito e espaço, o

uso da musicalidade dos versos a favor de um modo particular de construção de cenas e de descrição de paisagens urbanas.

Para além do que então se delineia como duas grandes linhas de força no percurso da recepção crítica da obra inicial de Ribeiro Couto, há ainda algumas outras leituras que a abordam sobre outras perspectivas. Como elas fogem do escopo da pesquisa, por serem estudos de interesse mais histórico-biográfico ou mais voltadas para a crítica genética, serão indicadas apenas de passagem. Neste capítulo, propomos, portanto, realizar um primeiro esforço de organização da fortuna crítica do poeta, procurando apresentá-la como um mosaico que nos ajude a situar seus leitores e os diferentes interesses que sua obra suscitou e continua suscitando. Para isso, optou-se por uma primeira organização a partir de um critério diacrônico, em uma divisão em três blocos, como se verá adiante. Após o período que se inicia em meados dos anos 1940, com a já citada resenha de Antonio Candido, percebemos que a tal critério é possível ainda acrescentar um recorte de viés mais teórico-crítico, sendo, também, o momento de estabelecimento da primeira das linhas de força citadas acima. Quando chegamos à recepção que se inicia na década de 1990, o recorte das abordagens se expande, talvez evidenciando maior variedade dos problemas mais recentemente suscitados pela obra.

1.1 Uma organização em blocos

De maneira geral, a fortuna crítica de Ribeiro Couto, especialmente aquela que trata de seus três primeiros livros, poderia ser organizada em três grandes blocos: 1) o das críticas coetâneas a sua obra inicial, ou feitas num período não muito distante dessas publicações; seriam, portanto, críticas que vão dos anos 1920 a meados dos anos 1940; 2) o de uma crítica que se inicia nos fins destes mesmos anos 1940 e que vai até a década de 1980, e que trata sua produção, especialmente como prenunciadora de elementos do estilo modernista vindouro⁴, dando a ela assim um caráter de *literatura de transição*; 3) o da retomada de sua obra a partir dos anos 1990, ora a partir de publicações de coletâneas de seus poemas e contos, ora a partir de artigos e ensaios com viés mais analítico e estudos que veem nela questões que

⁴ Merecem destaque como exceções a tal perspectiva no período estabelecido alguns textos curtos e de caráter mais geral de Wilson Martins (1957) a respeito da obra de Ribeiro Couto. São artigos curtos, embora com momentos de rica análise, datados de finais dos anos 1950 nos quais o crítico chega inclusive a comentar as dificuldades de categorização de sua obra neste ou naquele estilo literário. Retomaremos algumas de suas considerações mais adiante no trabalho.

possibilitam releituras de alguns pressupostos de nosso modernismo e de nossa historiografia literária.

Além desses três blocos, pode-se destacar também um crescente cuidado, mais recente, com a produção epistolar de Ribeiro Couto, especialmente no que se refere às cartas em que estabelece diálogo com Mário de Andrade, Manuel Bandeira e com o crítico e poeta português Adolfo Casais Monteiro. De maneira geral, porém, também o entusiasmo por sua produção epistolar ainda se dá a partir do interesse por outro escritor ou figura pública. É o caso, por exemplo, da abordagem da pesquisadora Elvia Bezerra, autora de ensaios publicados pelo Instituto Moreira Salles, que tratam da relação amistosa do autor com o historiador Sérgio Buarque de Holanda e da relação constantemente conflituosa com Mário de Andrade. Da mesma autora, há também uma bela reconstituição biográfica da amizade entre Ribeiro Couto e Manuel Bandeira, especialmente do momento em que ambos viveram na Rua do Curvelo, no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, quando foram, inclusive vizinhos da psiquiatra Nise da Silveira. O livro se chama **A trinca do Curvelo**, publicado pela Topbooks, em 1995.

Cabe notar ainda que, além de pequenos ensaios publicados como prefácio às reedições de seus poemas e contos em coletâneas e um ensaio de maior fôlego da professora Vera Lins, da UFRJ, a figura de Ribeiro Couto vem sendo retomada também fora do espaço acadêmico. Tendo sido o escritor mais jovem a entrar para a Academia Brasileira de Letras, esta, de tempos em tempos, busca manter a obra do poeta em circulação, por meio de publicações mais pontuais. De teor biográfico, há ainda o trabalho de Milton Teixeira, **Ribeiro Couto ainda ausente**, um entusiasta do poeta e que, em parceria com Vasco Mariz, musicólogo e amigo de diplomacia, organizou a única reunião de textos críticos sobre Ribeiro Couto de que se tem notícias, contendo inclusive um pequeno acervo de fotos pessoais. A organização, intitulada **Ribeiro Couto: 30 anos de saudade**, inicia-se com um texto de Mário de Andrade (de meados dos anos 1930) e vai até publicações de diferentes autores feitas em homenagem póstuma por ocasião da notícia de seu falecimento, em 1963.

1.2 Dois ensaios dos anos 1920

Do ano de publicação de **O jardim das confidências**, primeiro livro de Ribeiro Couto, merecem destaque dois ensaios curtos dedicados à obra, um de Rodrigo de Melo Franco e Andrade e outro de Ronald de Carvalho. O primeiro, intitulado “Um poeta novo”, publicado no jornal **O Dia**, em setembro de 1921, explora, entre outras questões, como o trato musical

que o poeta dá aos seus poemas vai atribuindo aos versos um valor sonoro capaz de ultrapassar o sentido usual das palavras. O autor procura compreender como na obra o ritmo e o trabalho com a musicalidade dos versos explicitam uma concepção de poesia mais afeita a sugestões do que à organização do pensamento. Rodrigo discorre ainda sobre a constância de certo sentimento de melancolia presente no livro, sugerindo, inclusive, um diálogo com o **Livro do desassossego** (1913), de Fernando Pessoa. Aborda também o que poderíamos compreender como uma subjetividade marcada por uma espécie de trágico desencanto diante de conflitos típicos da vida nas grandes cidades. De maneira geral, o ensaio delinea algumas marcas estilísticas e opções temáticas que ilustram os principais focos de análise a partir dos quais a obra inicial de Ribeiro Couto será retomada pela crítica. Tendo isso em vista, procuraremos nos deter mais atentamente nele, antes de passarmos para o artigo mais geral, de Ronald de Carvalho.

Rodrigo de Melo Franco realiza um primeiro esforço em traçar um paralelo entre o livro de Ribeiro Couto e certo tipo de poesia que toma o urbano como espaço privilegiado para a constituição de emoções líricas. Essa aproximação se particulariza na medida em que o crítico procura compreender **O jardim das confidências** como um livro em que, apesar da presença da cidade (a obra é dedicada a São Paulo), não se chega à tematização do tumulto ou do caos urbano propriamente. Seria, por outro caminho, o caso de uma poesia que, mesmo sugerindo algo do universo do urbano, acaba tendo como foco a expressão de certa sensibilidade característica ou de certo *estado de espírito* associado à vida nas metrópoles do início do século XX. Rodrigo discute uma poesia que, a partir desse estado de espírito, será mais afeita ao registro de uma tensão psíquica contínua:

Parece fora de dúvida que a vida intensa das grandes cidades tenha criado um estado de espírito particular para os poetas modernos. Não é apenas o tumulto das *Villes tentaculaires* que Verhaeren cantou, em esplêndidos poemas que dizem a ânsia profunda e o vário sofrimento que agitam as vastas aglomerações humanas; (...) Há uma forma diversa de sensibilidade, produzida pelo ambiente característico das metrópoles destes tempos, onde as emoções se multiplicam e os nervos vibram a cada instante, numa tensão quase contínua. Essa constante excitação nervosa e mental gera uma singular poesia, que é a negação de qualquer espécie de equilíbrio e serenidade, pois que se resume, as mais das vezes, em anotações artísticas de fenômenos sensoriais; (...). (ANDRADE, 1921/1986, p. 209)

Mais adiante no ensaio, o autor indica se tratar de uma poesia correspondente, em certa medida, ao impressionismo nas artes visuais de fins do século XIX, embora não no intuito de inserir o livro em uma categoria estética geral. Tal paralelo contribui para uma leitura que compreende a obra, em certa medida, como uma sucessão de quadros, retratando

ora paisagens, ora emoções fugidias. Rodrigo propõe, ainda, uma síntese do tom expressivo do livro, relacionado então a uma expressão de *doce desencanto* diante da vida. Como veremos adiante, a expressão dessa doçura desencantada será uma marca da poesia de Ribeiro Couto constantemente retomada pela crítica, tanto como qualidade quanto como defeito: tanto compreendida como expressão de uma subjetividade em crise, quanto como um traço que levaria sua poesia a certo pieguismo censurável. Destacamos o trecho de Rodrigo de Melo Franco:

Sua arte é toda impressionista, com leves indicações de paisagens e aspectos de emoções passageiras e vivas – é uma sucessão vertiginosa de quadros a meia-tinta, sem nenhum elo ou ligação aparente. É necessário deter-se o leitor a uma análise da substância íntima da poesia, demorar-se ao exame do espírito de cada trecho, para descobrir a harmonia que rege a obra inteira, bem como a sua intenção última. De qualquer maneira, entretanto, mesmo sem a percepção dessa unidade recôndita, essas manifestações artísticas deixam-nos uma impressão de doce desencanto, de vaga melancolia, que nos força mais que à admiração – ao amor desses poetas tristes, filhos legítimos da civilização paradoxal de que nos orgulhamos. O Sr. Ribeiro Couto é, entre nós, um dos jovens representantes da arte singular a que se aludiu. Seu livro, dedicado a São Paulo, reflete “todo o encanto indeciso daquela cidade triste”, perdida numa bruma e na saudade de rudes bandeirantes que, em tempos melhores, dali partiram à conquista dos sertões bravios. É assim, forçosamente, um livro triste, mas iluminado de doçura e engenhosa fantasia. (ANDRADE, 1921/1986, p. 209).

Apesar do vínculo com a estética impressionista apontado no texto, questão que demanda ainda uma investigação mais atenta e que provavelmente pode levar a uma rica discussão quanto aos vínculos da poesia de Ribeiro Couto, o trecho incorre num problema de leitura constantemente repetido ao longo da recepção da obra do autor. Este problema parece vir do contentamento em dar a sua escrita um caráter excessivamente misterioso, esfíngico, mas que no fim parece mais expressar certa recusa em explorar alguns campos dessa poesia, talvez distante ainda do hermético, apesar de aparentemente mais afeita à melopeia e à sugestão imagética. No caso de Rodrigo de Melo Franco, tem-se a impressão de que, tentando resolver o problema da “falta de elo ou ligação” entre os poemas, o autor termine por recorrer a uma ideia de um sentido íntimo, de uma unidade misteriosa e recôndita a ser desvendada no livro pelo leitor. Seria como se houvesse um sentido pré-estabelecido que escapasse a uma leitura desatenta à “substância íntima” dos versos, termo de difícil compreensão. Diante disso, não seria talvez mais prolífico tratar essa poesia, de fato, como uma “sugestão vertiginosa de quadros a meia-tinta, sem nenhum elo ou ligação”?

Algo que também parece render um bom aproveitamento crítico é a anotação de que o desencanto doce e a melancolia presentes no livro produzem no leitor certa empatia em relação

à imagem desses poetas em constante estado de neurastenia. Há, de fato, em **O jardim das confidências**, a presença evidente de um eu que não esconde a atividade da escrita poética e os temas abordados, as imagens, os sentimentos figurados, caracterizam-se, em decorrência disso, também como temas, imagens e sentimentos dados como poéticos ou literários, como nos versos de “Esquecer”: “A ler meu poeta doloroso / E a fumar, passo as horas fugidias. / Entre o cigarro e um verso vaporoso / Sou todo evocações e nostalgias.”, ou como no poema “Solidão”: “E chove... Uma goteira, fora, / Como alguém que canta de mágoa, / Canta, monótona e sonora, / A balada do pingo d’água. / Chovia quando foste embora...”. Nesse sentido, talvez o termo *doçura*, como elemento que nos versos de Ribeiro Couto contribua para a identificação do leitor com a figuração do eu a presente, necessite ser melhor compreendido como termo poético, a partir de sua articulação dentro da obra. No ensaio de Rodrigo, o termo parece também querer dar conta de certa junção entre o tom da musicalidade dos poemas e a construção de um registro discreto no que se refere ao *ethos* que marcará a postura do sujeito lírico, um eu que parece aceitar a melancolia ou a tristeza como um ato de resignação, por um lado, irrevogável, mas, por outro, vital, fundamental para tal poesia.

Rodrigo também discorre, rapidamente, a respeito da imagem do jardim no livro e, traçando um paralelo entre os poemas e os modelos de jardins europeus, vê os poemas de Ribeiro Couto mais próximos da irregularidade dos modelos ingleses do que da simetria dos jardins franceses. A partir da descrição que faz desse tipo de jardim, o autor compreende se tratar de uma poesia mais afeita à irregularidade, algo que evoca o vínculo com as experimentações rítmicas que geralmente se compreendem como marca da poesia simbolista. Além disso, estabelece-se também um paralelo entre um modelo de jardim que se caracteriza pelo aspecto de abandono e de mistério e o tom geral dos poemas presentes no livro, confidências que muitas vezes ficam estancadas na garganta e que se dissolvem constantemente na atmosfera melancólica dos versos: “Olá rapaz, que tens? Conta... Contar conforta. / E em tua boca eu sinto estrangulada, presa, / A confissão que assim, sob a lâmpada morta, / Entre livros terá mais tristeza, tristeza...” (COUTO, 1960, p. 33), e que raramente são compreendidas para além de certo desconforto psíquico. Vale a pena ler a sugestiva descrição do que para Rodrigo corresponde, a um só tempo, à imagem desses jardins ingleses e à imagem dos jardins de Ribeiro Couto:

Esse **Jardim das confidências** não tem a simetria elegante e monótona dos parques de *Le Nôtre*. Assemelha-se, antes, aos jardins ingleses, traçados sem aquela majestosa regularidade, com uma impressão de abandono nos gramados, e alamedas que divagam, às vezes, revelando de surpresa perspectivas imprevisas, cheios de bosques pequeninos e friorentos, de frondes bracejantes ao vento, e bancos rústicos,

e flores que se descobrem nas clareiras, discretas e tristes, e folhas mortas ao chão lamentando-se sob o peso dos pés... É, realmente, um sítio que anima às confidências que insinua segredos e sugere imagens que se desvaneceram. Há um prazer delicioso em deixar-se a gente ficar aí, a ouvir canções que falam de “romances perdidos”, da “mocidade inquieta” e de uma “espera inútil” (ANDRADE, 1921/1986, p. 210).

Outro traço dessa poesia apontado por Rodrigo de Melo Franco que ainda demanda maior esforço de pesquisa e que será muito pouco aproveitado na recepção crítica da obra de Ribeiro Couto é a relação entre os poemas do livro e a *canção*, tanto compreendida como gênero musical popular, quanto como formapresente na tradição poética. No primeiro caso, Rodrigo considera estaraí talvez um dos elementos que pudessem ajudar a compreender o relativo sucesso do livro quando de sua estreia. Sem deter-se muito nessa questão, o autor sugere que o diálogo com a canção e o consequente resultado rítmico e sonoro daí proveniente, teriam talvez contribuído para uma recepção do livro enquanto novidade formal na época de sua publicação:

São canções, com efeito, todos os versos do Sr. Ribeiro Couto e é isso decerto o seu principal encanto. Estamos saciados de muitos séculos de rimas sonoras e frases castigadas. O que comove, hoje, o que penetra a alma é a poesia simples e verdadeira que se afina pelos cantos populares; é tanto a emoção comunicada pelo sentido das palavras como a sua música mesma, como o ritmo das estrofes que nos cantam brandamente aos ouvidos. A esse respeito o Sr. Ribeiro Couto é um artista sutil e sábio que conhece e calcula os efeitos de cada corda de seu instrumento, dando embora a impressão de que os sons se combinam naturalmente, sem nenhuma premeditação. (ANDRADE, 1921/1986, p. 210).

Quanto a essa discussão, cabe notar que o ensaio de Rodrigo Melo Franco parece situar-se num debate a respeito de caminhos possíveis da poesia no início do século XX. O autor parece advogar em defesa de uma poesia fortemente marcada pela sugestão por meio da música, ou por meio de certa concepção de musicalidade, apesar de não chegar a extrair dela, como vimos anteriormente, uma chave de leitura que fuja à reiteração de um sentido misterioso assimilável apenas por aqueles que “sentem ao fundo de si mesmos” o ritmo dessa poesia profunda, essencial. Há no ensaio uma clara escolha de um tipo de poesia compreendida mesmo como *verdadeira poesia*, em detrimento de outros modos do fazer poético, embora não se cite exemplos que pudessem ajudar a clarificar tal comparação.

Contudo, se permanece vaga essa poesia em relação à qual Rodrigo de Melo destaca o livro de Ribeiro Couto, já no início do texto de Ronald de Carvalho parece ficar mais evidente a leitura a partir de um contexto de embate estético, em que o estilo parnasiano é colocado de modo caricatural como adversário:

Poesia, no Brasil, quer dizer eloquência. Respiramos um ambiente saturado de girândulas, de fumaradas espessas, de fogos e labaredas alterosas. O poeta que desejar um triunfo rápido tem que se transformar num pirotécnico hábil, capaz de pôr bichas e bombas chilenas nos seus endecassílabos, busca-pés e salto-moleques em suas redondilhas, foguetões de assobios nos seus alexandrinos. (...) É de bom aviso, também, não esquecer o poeta o vestuário custoso das mitologias clássicas, assim como os respectivos atributos das divindades ilustres, a concha de Amfitrite [sic], o feixe de raios de Zeus, o caduceu de Hermes, os galgos de Artemisa. (CARVALHO, 1921/1976, p. 114).

Tal contexto de embate estético será, aliás, uma tônica desse primeiro momento de recepção da obra de Ribeiro Couto e, nesse contexto, **O jardim das confidências**, livro que causou certo rebuliço quando de sua publicação, ainda será visto como um sopro de novidade. O texto de Ronald sugere haver nessa estreia uma oxigenação do ambiente literário à época, o anúncio de algo “verdadeiramente novo”, ainda que, ao descrever em linhas gerais essa poesia, assim como a do grupo de poetas que, como Ribeiro Couto serão colocados sob o guarda-chuva do penumbrismo, o autor pareça referir-se, em geral, a elementos típicos da estética simbolista:

A poesia verdadeiramente nova, no Brasil, sofre influências dessa estranha sugestão da sombra e do silêncio. O brilho do mundo contingente não lhe encontra um eco favorável... Não é a pintura o que ela mais admira, senão a música, uma espécie de música muito especial, feita de sons velados, de surdinas, de tons menores, onde predomina a ressonância grave dos pedais. As palavras não valem na estrofe apenas o que exprimem, mas o que podem também sugerir. Não lhe despertam grande simpatia da natureza, que os clássicos e os românticos tanto apreciam. O que está na superfície, palpável, sob os olhos, não entra nas suas preferências. Ela não quer apenas “encontrar” mas “descobrir” o universo. (CARVALHO, 1921/1976, p. 115).

Além de ilustrar mais claramente que o texto de Rodrigo de Melo Franco essa disputa entre estéticas poéticas, o texto de Ronald de Carvalho nos interessa especialmente por dois motivos: pela síntese que propõe do estilo de Ribeiro Couto e pelo testemunho de se tratar de um poeta de grande domínio técnico, uma espécie de virtuose do alexandrino, aclimatado então ao tom pessoal de seus versos. No que diz respeito ao estilo, coerentemente com a descrição feita na citação anterior, Ronald tentará defini-lo a partir de uma dinâmica sinuosa de imagens e pensamentos em espiral:

Se pudéssemos reduzir-lhe a poesia a um esquema geométrico, diríamos que nela predominam as espirais finíssimas, as sinuosas longas e dormentes, as curvas moles e fantasistas. Nada de ângulos, de linhas ríspidas, de planos monótonos. O pensamento gira suavemente, sem ímpetos e sem volteios súbitos, demora-se um instante sobre as coisas, vibra e se move, para de novo retornar às maciezas do vôo [sic] interrompido. Ribeiro Couto soube ver no “eterno cotidiano” uma trama de motivos realmente dramáticos. Seu pendore é para os assuntos humildes, cuja terrível trivialidade aumente ainda a humanidade dos símbolos. (CARVALHO, 1921/1976, p. 116).

É curioso notar ao final dessa citação a indicação de que estamos diante de uma poesia que *dramatiza* motivos desse “eterno cotidiano”. Isso parece indicar certa concepção de poesia em que a trama dos temas parece ser mais importante do que a expressão sentimental de um eu, por mais que no caso do poeta em questão isso se faça muito a partir de um tom emocional que se transfere para a descrição de uma paisagem circunstante. Como destaca Ronald, Ribeiro Couto precisa de poucos elementos para estabelecer uma cena e não é raro que apenas com a sugestão de um conflito, todo o bojo descritivo do poema termine por potencializar uma emoção. Exemplo disso é o poema “Chuva”, em que, após a estrofe descritiva, aos poucos se vai sugerindo um conflito entre duas pessoas em silêncio numa saleta fechada até que, em um verso solto, entre a segunda e quarta estrofes, toda a tensão desse conflito se manifesta a partir da retomada da descrição que inicia o poema:

CHUVA

A chuva fina molha a paisagem lá fora.
O dia está cinzento e longo... Um longo dia!
Tem-se a vaga impressão de que o dia demora...
E a chuva fina continua, fina e fria,
Continua a cair pela tarde, lá fora.

Da saleta fechada em que estamos os dois,
Vê-se, pela vidraça, a paisagem cinzenta:
A chuva fina continua, fina e lenta...
E nós dois em silêncio, um silêncio que aumenta
Se um de nós vai falar e recua depois.

Dentro de nós existe uma tarde mais fria...

Ah! Para que falar? Como é suave, brando,
O tormento de adivinhar – quem o faria? –
As palavras que estão dentro de nós chorando...

Somos como os rosais que, sob a chuva fria,
Estão lá fora no jardim se desfolhando.
Chove dentro de nós... Chove melancolia...

(COUTO, 1960, p. 07)

Este poema ilustra também a primorosa adaptação que o verso alexandrino sofre nas mãos de Ribeiro Couto para servir à sua dicção. Ronald de Carvalho será o primeiro a descrever os efeitos dessa adaptação de um metro tão tradicional, traço de sua poesia que será recorrentemente apontado por outros leitores. Muitos anos depois desse ensaio, por exemplo,

um poeta do porte de Ledo Ivo (1994, p. 174) irá ver nessa capacidade de modulação da forma um traço fundamental da *modernidade* da obra de Ribeiro Couto, ainda que seja necessário investigar a que modernidade ele estará então se referindo. À parte isso, os aspectos grandiloquentes, suntuosos e marmóreos, segundo Ledo Ivo, próprios ao metro francês passariam, nas mãos do poeta santista, a um tom mais íntimo, coloquial e afetivo. Antonio Candido também apontará isso na resenha a **Dia longo**, citada anteriormente, no que se delineia, então, como constatação de uma grande marca do estilo de Ribeiro Couto. Destacamos abaixo trechos de Ronald de Carvalho e de Antonio Candido descrevendo aspectos dessa modulação rítmica:

Torna-se o alexandrino em suas mãos, de enfático e palavroso, como, por via de regra, é tratado, um instrumento maleável, dúctil, cambiante, construído com o ritmo de uma verdadeira frase musical. Combinam-se, espontaneamente, os sons graves com os agudos, fundem-se, penetram-se formando uma só euritmia deliciosa. A toada irritante do alexandrino parnasiano, com as suas doze sílabas ressoando como à semelhança de campainhas infelizes não se percebe aqui. As tônicas se distribuem caprichosamente. Ora predomina o ritmo ternário, ora o quaternário, ora os heroicos quebrados se equilibram como no verso clássico do século XVII. (CARVALHO, 1921/1976, p. 117).

Os alexandrinos e decassílabos de **Jardim das confidências** [sic] (1915-1919) teriam feito ferver o sangue de um parnasiano. Fluidos, desarticulados, muito macios, fazem às vezes [sic] de redondilhas maiores ou menores, metros apropriados, segundo o conceito de então, à doçura intimista e à dicção singela dos temas do livro. Nas mãos dele (pouco mais, então que um adolescente), aqueles metros esculturais e sonoros ganham indecisões e caprichos de verso livre. (CANDIDO, 1946/2002, p. 310).

Complementarmente ao texto de Rodrigo de Melo Franco, o verbete de Ronald de Carvalho sobre Ribeiro Couto, publicado posteriormente nos seus **Estudos Brasileiros** (1924-1931/1976), onde se incluem estudos sobre a poesia então contemporânea, parece deixar claro que há já, em **O jardim das confidências**, uma opção bem delineada ao menos no que diz respeito à dicção poética do livro. Ainda que de maneira vaga, isso significa ir por outro caminho que não o da *eloquência*, ficando evidente que, em relação a uma poesia caricaturada como grandiloquente e anacrônica para a época, Ribeiro Couto, junto a outros autores de estilo próximo, teria operado uma redução radical de tom em seus versos. Como indicam os dois textos aqui analisados, isso parece ter relação direta com o modo pelo qual essa poesia se relaciona com as “emoções que se multiplicam” no contexto das cidades do início do século XX, bem como da “terrível trivialidade” de seu cotidiano.

Em análises de poemas que iremos propor mais à frente, veremos que o olhar de Ribeiro Couto para a paisagem urbana não se relaciona tanto com a figuração de um espaço desordenado e totalmente hostil ao homem. Seu observador, pelo contrário, afeiçoa-se a

detalhes que escapam a uma possível imagem da cidade num ritmo progressivo de verticalização. Em sua poesia, o urbano será mais horizontal e, por conta disso, o cotidiano aí presente parecerá menos caricato, abrindo-se, inclusive para um tom provinciano que entra em contraste com uma figuração, diríamos, mais futurista da cidade⁵.

1.3 O interesse presencista de Adolfo Casais Monteiro

Adolfo Casais Monteiro terá sido, talvez, o crítico a ter demonstrado o interesse mais sistemático pela poesia de Ribeiro Couto nesse primeiro período de recepção de sua obra. Ele publica, nos anos 1930, o ensaio **A poesia de Ribeiro Couto**, em que pretende tanto fazer uma leitura panorâmica do estilo do poeta nos livros publicados até o momento, quanto propor uma reflexão a respeito de certos *índices de modernidade* a partir dos quais avalia a obra. Na introdução de seu texto, Casais Monteiro proporrá uma interessante reflexão sobre a revolução das formas poéticas do início do século XX, buscando rever o caráter irredutível de algumas posições das vanguardas, em especial aquelas que censuravam o recurso a modelos poéticos convencionais. Estabelece, então, de início, que a obra de Ribeiro Couto percorreria um caminho diferente em relação ao que fora traçado por poetas mais próximos às vanguardas. Para Casais Monteiro, o contraponto à revolução formal do início do século XX (para ele uma revolução mais de superfície do que de *substância*), estaria na capacidade de um poeta se apropriar *profundamente* de uma forma, sendo ela convencional ou não. Para ele, Mário de Sá-Carneiro ilustraria bem esse tipo de apropriação quando, ao dismantelar a sintaxe utilizando matrizes antigas, teria alcançado uma espécie de dicção poética própria:

Que um poeta sinta a necessidade de quebrar todas as cadeias para plenamente se exprimir, de criar uma forma adequada àquilo que tem a exprimir; que apenas necessite de pôr de parte algumas dessas cadeias – e eis, por exemplo, Mário de Sá-Carneiro, dismantelando a sintaxe, mas usando as formas poéticas antigas; ou que nenhuma cadeia necessite de quebrar, perfeitamente à vontade dentro das normas tradicionais; - em qualquer dos casos a sua mensagem poderá ser nova. A poesia

⁵ Seria o caso, por exemplo, de um poema como “A moça na estaçãozinha pobre”, em que, de dentro de um trem, símbolo importante da história de progresso industrial, o sujeito observa na casa da estação um vulto feminino que espia por uma janela. O mistério que envolve a sombra da menina, anônima, que olha de volta para os tripulantes do trem é o que mais fascina esse observador. O mistério e também certa melancolia decorrente de um encontro que não chega a se materializar como tal, ainda que sua possibilidade movesse o sujeito por dentro:

O trem parte... Ficou na distância, esquecida,
A estaçãozinha... e a moça triste da janela...
Mas vai comigo uma lembrança dolorida...
Quem sabe se a mulher esperada na vida
Não era aquela da estação, não era aquela,

Aquela que ficou lá para trás, perdida?

(COUTO, 1960, p. 37).

está no poeta, e quando um poeta se apropria duma forma – ou a cria ele próprio – essa forma é dele, essa forma é, simplesmente, *ele próprio*. (MONTEIRO, 1934/1972, p. 148).

Tal como Mário de Sá-Carneiro no caso português, Ribeiro Couto teria chegado, então, a uma dicção singular correspondente à sua apropriação particular da forma. Atento mais ao modo como a atmosfera é arranjada nos poemas, Casais Monteiro procurará compreendê-la como uma espécie de *clima emotivo* que evocaria as obras de Cesário Verde e Antônio Nobre, pela relação que estabelece com o urbano e com a linguagem e a poesia de Verlaine, pelo forte trabalho a partir da musicalidade dos versos. De Cesário, Ribeiro Couto teria se aproximado pelo modo como o cotidiano adquire uma realidade psíquica, interior, nos poemas. De Nobre, sua poesia evocaria a liberdade da expressão poética e a superação de um ritmo que ainda pudesse soar como uso mecânico das formas fixas. De Verlaine, sua poesia evocaria a centralidade que nela assume o trabalho da sugestão musical, como já apontado.

Para além desse reconhecimento de alguns vínculos discerníveis na obra de Ribeiro Couto, Casais Monteiro fará uma análise dos poemas dos três livros do poeta, que retomaremos ao longo do trabalho, procurando aproveitá-la em nosso esforço analítico. Apesar da proposta de leitura atenta, trata-se, contudo, de uma recepção que ainda deve ser revista a partir dos pressupostos estéticos da **Revista Presença**, de que Monteiro era editor. Compreendemos haver essa necessidade na medida em que alguns dos juízos do crítico passam por conceitos que parecem estar cifrados pelas reflexões que irão definir a concepção de poesia do grupo de autores vinculados à revista portuguesa. Desse modo, uma releitura a contrapelo da recepção de Casais Monteiro, poderia inclusive nos levar a uma reflexão sobre as concepções de lirismo com que Ribeiro Couto parece dialogar, bem como sobre o que se pode esperar da relação entre crítica literária e produção poética a partir dessa escrita.

1.4 No diário de Sérgio Milliet

Em comparação com os textos de Rodrigo de Melo Franco e Ronald de Carvalho, as poucas, porém sintéticas páginas do IV volume de **Diário crítico** de Sérgio Milliet, de 1949, traçam um panorama mais detalhado do contexto da publicação do livro. São nove páginas ricas em informações sobre o ambiente literário da época e de uma leitura panorâmica que pretende resumir aspectos técnicos e temáticos da obra de Ribeiro Couto desde **O jardim das confidências**, de 1921, ao **Cancioneiro do ausente**, de 1943. Nesse relato, alguns aspectos da relação entre um grupo modernista mais jovem (que, incluindo Milliet, rezava pelas cartilhas

dos “ismos” mais recentes da época) e um grupo mais velho (do qual fariam parte Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, etc.) nos ajudam tanto a clarear outros vínculos de sua poesia, quanto a melhor compreender alguns motivos pelos quais o poeta começa a passar de inovador radicalmente formal a uma espécie de reformista do verso.

Um elemento importante da relação entre esses dois grupos estaria nos diferentes diálogos que cada um deles estabelecia com tendências europeias da época. O grupo de poetas mais velhos, ao qual pertenceria Ribeiro Couto, teria acompanhado atentamente inovações literárias anteriores aos modernismos, especialmente aquelas ligadas aos desdobramentos do que se compreende como uma estética simbolista. Sérgio Milliet cita como exemplos dessas inovações o que chama de “subescolas” do intimismo e do já citado penumbrismo e as técnicas de *libertação* do verso a partir da obra do poeta francês Gustave Khan (1859-1936). Para o autor dos **Diários**, se, por um lado, tais tendências já estariam “ultrapassadas” nos momentos que logo antecederiam a Semana de Arte Moderna, por outro, elas estariam um passo à frente em relação ao gosto da crítica, ainda “parnasiano”. Para o autor, tais tendências teriam sido o último ponto de contato com a Europa, antes de um breve hiato a ser estabelecido posteriormente apenas com a geração mais nova, então, de fato, modernista. Assim, ainda que de maneira mais geral enviada pelo vínculo do autor com as vanguardas, Sérgio Milliet nos dá uma versão que abre alguns caminhos de investigação, especialmente no que diz respeito ao modo como se configurava a crítica literária na época, dos motivos pelos quais a obra inicial de Ribeiro Couto foi recebida e celebrada como uma grande novidade.

No que se refere aos livros de Ribeiro Couto, Sérgio Milliet propõe uma espécie de fio narrativo condutor do desenvolvimento da subjetividade lírica presente nos poemas, especialmente nos três livros iniciais. Assim, de **O jardim das confidências** a **Um homem na multidão**, o crítico vê o movimento interior de um eu que, inicialmente, encontra-se muito próximo de uma espécie de doença melancólica que lhe prostra diante de um interminável estado de convalescença, mas que, posteriormente, descobre como se expandir – sem deixar de todo o aprendizado melancólico – em direção à vida urbana. Quanto à já citada dicção e modulações rítmicas de Ribeiro Couto, Milliet, assim como os demais críticos até aqui citados, também compreende estar aí um dos pontos fortes de sua poesia.

Ainda que rico, do ponto de vista da proposta de síntese de um percurso inicial da obra de Ribeiro Couto, assim como da observação da técnica e de aspectos do estilo de sua poesia, o texto de Sérgio Milliet, assim como o de Casais Monteiro, necessita ainda ser relido a contrapelo, tendo em vista, especialmente, sua posição no debate literário em torno do

modernismo. Se, no caso do poeta português, trata-se de um olhar crítico que se torna mais claro à medida em que investigamos alguns pressupostos que sustentam as posições estéticas da revista **Presença**, o mesmo vale para o caso de Milliet, a partir, então, do contexto brasileiro. O que se pode levantar a partir dessa discussão é potencialmente rico para pesquisas futuras em torno dos debates literários da época.

1.5 Penumbrismo e transição

Até este momento, podemos compreender, portanto, um percurso da recepção crítica de Ribeiro Couto que se inicia a partir de um debate pautado pela necessidade de certa renovação estética diante de uma poesia vista como anacrônica e associada ao parnasianismo. Esse primeiro ciclo parece se encerrar com o texto de Sérgio Milliet, que colocará então esse debate em perspectiva, a partir do ponto de vista de participante ativo que foi do modernismo paulista. A partir disso, a obra de Ribeiro Couto passará a ser cada vez mais empurrada do palco em direção à coxia. A citada resenha de Antonio Candido é cronologicamente anterior ao texto de Milliet, mas parece já se encaixar nesse outro movimento crítico, mais de sistematização dos acontecimentos e dos fatos literários dos momentos históricos que antecedem e sucedem a Semana de 1922. Essa perspectiva historiográfica será, então, a tônica do momento da recepção crítica de Ribeiro Couto apresentada neste tópico.

No ensaio “Sincretismo e transição: o penumbrismo”, Rodrigo Otávio Filho (1958/2002) trata do grupo de poetas próximos da tendência penumbrista citada anteriormente. O autor inicia o ensaio com uma reflexão sobre a ideia de *zonas transitórias* entre escolas literárias que findam e outras que se iniciam. Menciona dois fenômenos a que estariam sujeitos os escritores que produzissem nessas épocas: a) uma certa inconsistência literária, compreensível e perdoável, por sofrerem a dupla influência, tanto de escolas que findam, quanto das que se iniciam num curto espaço de tempo; b) a oportunidade de produzir uma certa originalidade, por conta da mesma duplicidade de influências, o que, por sua vez, evidenciaria a existência de pontos de contatos entre escolas distintas.

Em geral, como se constata pelos pressupostos desse raciocínio por “zonas de transição”, o penumbrismo aparecerá na historiografia literária como uma entre diferentes tendências transitórias, indecisas ou ecléticas, conjunto de termos que desvalorizam esse tipo de literatura, comumente comparada com as *escolas* propriamente ditas, decisivas em geral e supostamente coerentes. Será recorrente, portanto, nessa perspectiva, uma avaliação dos autores em termos das realizações do que lhes é posterior e, ao elencar, por exemplo, quais

seriam os principais traços da tendência, o intuito frequentemente será o de buscar as origens de certos elementos formais que estarão presentes no estilo dos autores modernistas. Já no título do ensaio de Rodrigo Otávio Filho, aliás, indica-se uma abordagem que tratará de um tipo de literatura cujo valor não será compreendido a partir de seus atributos constitutivos, mas sim, de seu caráter de transição para um estilo posterior que, sugere-se, será mais frutífero e mesmo mais acertado.

A resenha de Antônio Candido anteriormente citada ilustra de maneira clara esse tipo de leitura que propõe a comparação de obras e autores em subordinação a períodos e escolas vindouros, subordinando também a isso a análise das questões particulares suscitadas pelas obras. No trecho, conforme salientamos anteriormente, Candido irá caracterizar Ribeiro Couto, junto a outros autores, como um “poeta escoteiro” cujas pequenas libertações parciais teriam sido fundamentais para a libertação completa a ser vista em uma obra como **Paulicéia desvairada**, de Mário de Andrade. Fica evidente a compreensão da obra de Ribeiro Couto a partir da função que ela teria de antecipadora de traços estilísticos ainda por vir:

No caso, escoteiros da técnica. Acho que sem o verso livre de Mário Pederneiras (entre outros), sem a singela fluidez de Manuel Bandeira [ainda penumbriada], Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto ou Cecília Meireles, sem o estilo intimista familiar destes e mais alguns, o verso modernista não teria tão cedo atingido contornos marcados. Houve, portanto, precedendo imediatamente o Modernismo, uma turma de poetas-artífices que desbastaram as vias para o seu advento. (CANDIDO, 1946/2002, p. 309).

1.5.1 Efeitos de Atenuação

Outro exemplo desse tipo de abordagem encontra-se no estudo de Norma Goldstein (1983) que, apesar da rica proposta de análise dos versos de alguns de seus poemas, não deixa de compreender a obra de Ribeiro Couto a partir de sua caracterização como autor de transição e ponte para a compreensão do estilo modernista vindouro, especialmente o de Manuel Bandeira. Em linhas gerais, a autora define como aspectos marcantes de seu estilo o que compreende como processos que levam a efeitos de atenuação sentimental, de imagens, de tom e a presença de uma atmosfera recorrentemente melancólica e sombria, traços típicos de sua filiação ao veio crepuscular do Simbolismo europeu, como já salientamos.

Aqui, porém, a identificação desses vínculos não chega a estabelecer possíveis diálogos com a tradição literária e acaba por levar a uma leitura segundo a qual isso denotaria um sentido de exiguidade ou insuficiência de estilo em relação à estética modernista. A autora pondera, por exemplo, que, apesar de ligado ao grupo de 1922, Ribeiro Couto “não abandona

de todo o ‘penumbrismo’” e sugere ser este um dos motivos pelos quais o poeta não teria, como Manuel Bandeira, “alçado um voo mais elevado” ao longo de sua obra (GOLDSTEIN, 1983, p. 15). Por conta disso, em sua leitura ele será visto, inclusive, como um “crepuscular menor” frente a Bandeira, mesmo tendo desenvolvido no primeiro capítulo de seu ensaio uma linha de raciocínio que compreende como uma das preocupações do veio crepuscular italiano, tendência literária que serve de base para uma análise comparada com o penumbrismo, certa opção deliberada de se expressar como *poesia menor*.

Apesar disso, há contribuições importantes da leitura, em muitos momentos, cerrada, proposta por Norma Goldstein dos poemas de Ribeiro Couto. A autora explora com minúcia muitos dos artifícios técnicos utilizados nos versos, desde as sutis variações de metros tradicionais que levam a construções de dupla leitura acentual, a elipses de imagens que ajudam a compreender como a metonímia é um recurso importante na construção de uma atmosfera de solidão a partir da representação indireta da presença humana nos poemas. Sua leitura geral, proposta pela análise de um conjunto de poemas retirados das três obras iniciais do poeta, tem como base o que a autora chama de *efeitos de atenuação*, que marcariam toda sua obra.

Esses efeitos de atenuação seriam marcas da postura contemplativa e passiva de um eu que parece muitas vezes ter como objeto de contemplação o próprio sofrimento; voltado para sentimentos ambíguos, entre o desejo erótico e o sentimento fraterno, em construções de tópica amorosa; nesses poemas, vê-se uma mistura de prazer e dor experimentada na solidão, ora a partir da ausência de uma mulher que partiu, ora a partir de uma impossibilidade de inserção no mundo urbano. Em trecho de análise do poema “Carícia”, a autora discorre sobre isso:

Como em outros poemas de Ribeiro Couto, o cotidiano, tratado com um misto de carinho e ironia, é um mundo marcado pela ausência de pessoas, ou seja, elas só aparecem indiretamente. Assim como em alguns textos são substituídas por objetos, aqui elas cedem lugar aos efeitos sonoros metonímicos de sua atividade. É um mundo onde aparece alegria, luz, claridade: “risos”; “cantam ao sol”. Essa alegria não é um sentimento puro; ela é contaminada por alguma coisa que lhe diminui a intensidade. (GOLDSTEIN, 1983, p. 85).

Além de exemplificar um dos casos em que ocorrem os efeitos de atenuação, a citação acima propõe uma leitura de elementos pouco explorados por outros leitores de Ribeiro Couto, procurando compreender como a “alegria” ou o “sol” aparecem na sua obra. A contaminação que lhes diminui a intensidade é aqui também condizente com a opção por tons e por imagens de que o poeta se utiliza para construir suas atmosferas em meios-tons,

melancólicas. Assim como a alegria, a luz e a claridade, todo o rumor que vem de fora é amortecido pela atmosfera em penumbra de um sujeito fechado em seu quarto de doente: “E assim todo rumor de fora / chega ao meu quarto de doente: / chega de manso lá de fora... / Perde a intensidade sonora... / Vem de leve, amortecidamente... / Como se a vida, lá por fora, / Soubesse que estou doente”. (COUTO, 1960, p. 49).

Tais efeitos de atenuação sentimental, porém, evidenciam para Norma Goldstein uma postura diante da “vida” que, ao invés de ser compreendida como marca pessoal do estilo de Ribeiro Couto, é lida como uma postura lírica equívoca em comparação com uma “aceitação total das forças da vida moderna”. É assim, então, que um dos elementos mais ricos da poesia de Ribeiro Couto, a exploração particular de *oximoros* e de *paradoxos* num tom de maciez sonora quase sempre tensionada, é simplesmente tratado como uma espécie de atenuação reprovável, já que não se constitui como expressão de uma aceitação “forte” da vida. Um exemplo de ofuscamento das qualidades dessa poesia, a partir de preceitos posteriores à obra, parece ficar evidente quando, ao discorrer sobre certo tom prosaico presente na poesia de Ribeiro Couto, isso será apenas compreendido como um ensaio de verso-livrismo. A análise das ocorrências ou não do verso livre estarão resumidas à identificação de casos de desvios da métrica tradicional. Perde-se, assim, por exemplo, um elemento que já presente em **O jardim das confidências** e ricamente explorado em **Um homem na multidão** (retomaremos esse aspecto adiante), será fundamental para a construção de uma subjetividade e de um lirismo oximóricos que se perdem em tensões nevrálgicas até o seu paroxismo.

Esse tipo de figuração, que guarda relação com o que se compreende como o *decadentismo* de fins do século XIX, parece sofrer certa censura pela autora. No final de seu ensaio, ao registrar que, apesar de Ribeiro Couto já parecerem alguns poemas “formalmente modernista” (GOLDSTEIN, 1983, p. 93), “tematicamente, **no entanto**”, temos o mesmo Ribeiro Couto dos poemas anteriores: o sentimento atenuado, o relacionamento indireto com o mundo exterior despersonalizado, (...) o poeta doentio e passivamente isolado de um mundo em progresso”. (GOLDSTEIN, 1983, p. 95). A permanência desse isolamento doentio e passivo em sua poesiaterapia, assim, impossibilita a Ribeiro Couto uma “evolução posterior” – como a que teria ocorrido com a obra do Manuel Bandeira “pós-penumbria”.

Essa leitura dos poemas baseada em efeitos de atenuação com vias a caracterizar certo anacronismo reprovável passa pela consideração de haver aí uma espécie de “subjetividade decadente” e acaba por corroborar um ponto de vista que pressupõe maior valor em um tipo de

⁶ Grifo nosso.

poesia que, para a autora, seria mais interessante do ponto de vista da figuração do eu. Uma possível resposta a essa questão, presente na própria obra de Ribeiro Couto, está presente no poema “Invenção da Poesia Brasileira”, de **Um homem na multidão**. O poema terá como figura central um chefe de escola que propaga “ventos novos” do que então seria uma poesia legitimamente brasileira, com a qual se identificariam a “força”, o “sol”, a “afirmação de heroísmos cotidianos”. Traços, portanto, distantes do que se verá na poesia de Ribeiro Couto, que se coloca praticamente em um polo oposto a isso. Seria bastante plausível vermos na figura do homem que discursa a respeito de uma nova poesia, caracterizado como o “revelador tropical das atitudes novas”, uma alusão à figura de Mário de Andrade, especialmente por conta do tema sobre o qual discursa. No poema, o eu que se coloca como seu ouvinte desconfia daquilo que escuta: “Eu escutava, de olhos irônicos e mansos, / O mestre ardente das transformações próximas”. Ao final do poema, uma cena típica de sua poesia contrasta com todo esse discurso e, então, o desarma: do lado de fora da sala, uma mulher passa sob a chuva⁷, indiferente à cena. É a vida cotidiana, o singelo cotidiano tão caro ao poeta que se coloca como afirmação de seu próprio universo poético em luta com a concepção de poesia que se anuncia diante dele:

A INVENÇÃO DA POESIA BRASILEIRA

Eu escutava o homem maravilhoso,
O revelador tropical das atitudes novas,
O mestre das transformações em caminho:

"É preciso criar a poesia deste país de sol!
Pobre da tua poesia e da dos teus amigos,

⁷ Essa cena é tão típica da poesia de Ribeiro Couto que parece mesmo ter sido retirada de um poema de **O jardim das confidências**, intitulado “A mulher que passa enquanto a chuva cai”, do qual destacamos as primeiras estrofes:

Dia de chuva copiosa.
As horas passando vão

Numa grande e dolorosa
Lentidão.

Espio pela vidraça:
Na rua um vulto qualquer
Apressadamente passa:
É uma mulher.

É uma mulher. Vai de luto.
Logo se some, porém.
E longo tempo ainda escuto
Seu passo, além.

(COUTO, 1960, p. 47).

Pobre dessa poesia nostálgica,
 Dessa poesia de fracos diante da vida forte.
 A vida é força.
 A vida é uma afirmação de heroísmos quotidianos,
 De entusiasmos isolados donde nascem mundos.
 Lá vai passando uma mulher... Chove na velha
 praça...
 Pobre dessa poesia de doentes atrás de janelas!
 Eu quero o sol na tua poesia e na dos teus amigos!
 O Brasil é cheio de sol! O Brasil é cheio de força!
 É preciso criar a poesia do Brasil!"

Eu escutava, de olhos irônicos e mansos,
 O mestre ardente das transformações próximas.

Por acaso, começou a chover docemente
 Na tarde monótona que se ia embora.
 Pela vidraça da minha saleta morta
 Ficamos a olhar a praça debaixo da chuva lenta.
 Ficamos em silêncio um tempo indefinido...
 E lá embaixo passou uma mulher sob a chuva.

(COUTO, 1960, p. 110).

Haveria muito o que se dizer sobre o modo como o sol aparece na poesia de Ribeiro Couto. Ainda que imagem menos recorrente do que a chuva e os dias nublados, em seus primeiros livros ela estará presente, muitas vezes, como contraponto a tais imagens, sem necessariamente negar seu universo poético. Seria o caso, por exemplo, do poema “Visita”, dos **Poemetos de ternura e melancolia**, que descreve uma rápida passagem de um raio de sol pelo quarto de doente de seu sujeito lírico: “Um raio de sol atravessa a janela. / A alegria entrou com esse raio de sol. / Como está claro agora meu quarto de doente!”. (COUTO, 1960, p. 58). O raio solar aclara o quarto de doente, que continua sendo o mesmo quarto, embora tomado pela alegria, não necessariamente pela força. Em outro poema do livro de 1924, “Reflexo”, o sol surge como um jogo de espelhos e se confunde com o lustre do teto que se acende dentro de uma casa, no momento do crepúsculo: “O último raio de sol bate numa vidraça. / Parece que o sol está naquela casa, / Pendente do teto como um lustre irradiante”. Há um contraste entre a luz natural do astro celeste e a luz artificial das lâmpadas do lustre e enquanto o entardecer cobre as outras casas da praça com a sombra, de dentro daquela vidraça “O sol permanece parado(...) mais vivo, a faiscar inteiro!”. Nesse poema, o sol da tarde, que ainda incide sobre a janela dessa casa, é ofuscado pelo solartificial, que distancia as pessoas da percepção do entardecer: “As pessoas daquela casa / Não sabem que o sol está dentro dela. / Para elas, o sol está longe, no poente.” (COUTO, 1960, P. 68). Esse equívoco ainda sugere

um desencontro entre o reflexo de tais pessoas e o que elas veem, como se ofuscada a imagem do sol crepuscular, lhes fosse tirado algo inerente a sua própria imagem.

A figuração da claridade solar, da luz proveniente dela, tem grande importância na poesia de Ribeiro Couto e mesmo a presença de um sol meridiano já está presente desde **O jardim das confidências**. A claridade solar é, porém, rica em matizes: não significa apenas *força, energia*, mas também ofuscamento e estafa e à sua superexposição, a imaginação pode chegar mesmo a ser prejudicada (“O sol do meio-dia entontece a paisagem”)⁸, sendo preciso encontrar logo uma sombra para que a fantasia, mais fresca, retome seu movimento: “Sob o caramanchão em que leio, encoberto, / Fico a sonhar uma mulher um pouco estranha / Que à sombra do jardim de arrabalde deserto / Tivesse adormecido a olhar para a montanha” (COUTO, 1960, p. 84). Nos cenários de seus primeiros livros, esse sol ofuscante não costuma ser fonte de entusiasmos, de vigor e, quando não é incômodo, surge também como um elemento positivo, de que é exemplo o próprio poema “Visita”, citado acima. Isso também pode ser visualizado no poema “O milagre”, de **Um homem na multidão**, para citarmos ainda um último exemplo, em que a alegria da luz solar da manhã, que entra pelos olhos de quatro músicos cegos de rua, faz enfeitiçar a multidão que os ouve em silêncio: “Os cegos estão cheios de uma alegria inexplicável / Porque a manhã entrou pelos seus olhos vazios” (COUTO, 1960, p. 118).

É curioso notar, portanto, especialmente a partir dos exemplos citados acima, como o *sol* sempre esteve presente na poesia de Ribeiro Couto, mas com nuances características as suas próprias questões poéticas. Isso ajuda a compreender como, no poema “Invenção da Poesia Brasileira”, a ironia que acompanha o discurso do “revelador tropical das atitudes novas” surge justamente do tom restritivo associado a essa mesma imagem. O discurso, enfático, que tanto reprova o estilo penumbrista (“Pobre dessa poesia de doentes atrás das janelas!”) quanto afirma um desejo pessoal (“**Eu quero** o sol na tua poesia e na dos teus amigos!”) como se fosse um desejo social identificado com a ideia de nação (“O Brasil é cheio de sol! O Brasil é cheio de força! / É preciso criar a poesia do Brasil!”) recorre a uma figuração muito restrita do sol. Sua luz apenas ofusca, violentamente. O sujeito lírico do poema, também um poeta,

⁸Referência ao poema “Petrópolis”, dos **Poemetos de ternura e melancolia**:

O sol do meio-dia entontece a paisagem.
O céu está mais alto... A montanha mais perto...
Ofuscações do brilho intenso da folhagem...
Torpor... E dos jardins do arrabalde deserto
Não vem cheiro nenhum na carícia da aragem.

(COUTO, 1960, p. 84).

escuta o discurso, não com os ouvidos, mas com os olhos e recorre à ironia e à mansidão para evitar que essa luz, por ventura, o cegue. Via ironia, ele associa a imagem do *homem maravilhoso*, que discursa, à própria imagem do sol: “O **mestre ardente** das transformações próprias”, quase uma espécie de deus-sol, ridicularizado pelo exagero. Como ao calor forte de um dia ensolarado, todavia, costuma sobrevir a chuva, o poema sugere essa dinâmica climática, paralelamente à contraposição de uma imagem típica da poesia de Ribeiro Couto ao monólogo excessivamente solar do orador.

Um poema como esse, por si mesmo, tem a força de desarmar a ideia de que se trata de obra de um *autor de transição*, de um poeta ainda indeciso quanto ao seu próprio estilo. O que se verifica, de maneira contundente, é o completo oposto: a escolha assertiva de suas próprias imagens poéticas, aquelas que o acompanham desde o primeiro livro. A última estrofe, em que uma de suas imagens obsessivas penetra a cena, inicia-se ainda com uma possível referência ao *Un coup de dés (Um lance de dados)*, de Stéphane Mallarmé, com o advérbio “Por acaso” – “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” (“Um lance de dados jamais abolirá o acaso”) – sugerindo, talvez, que nem mesmo a “invenção da poesia brasileira”, nem mesmo a aposta do programa modernista, seria capaz de retirar da criação poética o imprevisto da casualidade. O poema de Ribeiro Couto se coloca completamente ciente de onde vem e de seu lugar em relação às poéticas próximas, suas contemporâneas. Mesmo assim, reafirma seu universo poético, com chuvas, mulheres de luto, jardins e crepúsculos repetidos à exaustão e ousa ainda encapsular aquele que é considerado um dos versos mais importantes da poesia moderna numa expressão impressionantemente cotidiana, assim como a cena que lhe segue.

Podemos, portanto, compreender sob um ponto de vista aproximado as apreciações críticas feitas a respeito da obra inicial de Ribeiro Couto, tais como as encontradas nos textos de Rodrigo Otávio Filho, Norma Goldstein e Antônio Candido. O aspecto comum a essas três recepções, como viemos salientando, seria a compreensão de que o lugar ocupado pelo poeta santista será aquele para o qual convergem concepções como: literatura de transição, poesia menor e decadentismo, esse último termo comumente compreendido quase como sinônimo de *passadismo* literário e não como estilo ainda presente e adaptado a poéticas que adentram o século XX. Tal associação com um estilo passadista censurável é o que se vislumbra em um comentário de Mário de Andrade em resenha ao *Cancioneiro de Dom Afonso*, de 1939, para quem o poeta teria sido, a despeito da qualidade de obras iniciais de “primeiro time”, um “eco

e discípulo bem comportado de tendências muito discutíveis” (ANDRADE, 1944/1994, p. 121).

Tais tendências “discutíveis” seriam, mais uma vez, aquelas ligadas ao veio “crepuscular” do Simbolismo também para Alfredo Bosi (1970), e teriam, então, em seu “intimismo” típico, mais contribuído para a conquista de uma dicção poética menos retórica e mais coloquial (de que o estilo modernista sairia, então, beneficiado) do que produzido obras de valor independente. Ao analisar a importância do veio crepuscular europeu, Bosi deixa claro um ponto de vista que também aplica, por extensão, ao caso brasileiro:

Mas nem tudo é veleidade nessa inflexão decadente: há poetas que aceitam a própria impotência em face da sociedade e exilam-se numa atmosfera penumbrosa onde salvam quanto podem a intimidade de suas vidas frustres: é o veio *crepuscular* do Simbolismo. Fazendo uma poesia voluntária e sinceramente menor, o crepuscularismo foi responsável pela erosão da métrica acadêmica e de toda a retórica oitocentista levando à prática do *verso livre*, pedra de toque das poéticas modernas. (BOSI, 1970, p. 298).

Parece ficar evidente que, sob tal perspectiva, o próprio veio crepuscular ainda não poderia ter o status de “poética moderna”, tendo, no melhor dos casos, preparado o terreno para o que teria vindo posteriormente. Cabe notar, ainda, no trecho acima, a noção segundo a qual o verso livre teria sido a pedra de toque das poéticas *verdadeiramente modernas*. Não pretendendo aqui entrar na discussão do quanto as propostas de libertação do verso das formas tradicionais foram importantes para as poéticas do século XX, compreendemos ser importante, todavia, indicar como a própria noção de verso livre entre os nossos modernistas não chegou a ser, de fato, claramente definida, como o demonstram em estudos sobre a questão Rogério Chociay (1993) e Paulo Henriques Britto (2014). Contudo, essa aproximação quase mecânica entre verso livre e modernidade de uma obra, também servirá como parâmetro para ver a poesia de Ribeiro Couto como apenas potencialmente capaz de atingir certos patamares não alcançados, o que já indicamos na argumentação presente no ensaio de Norma Goldstein.

1.6 Ribeiro Couto revisitado

1.6.1 Sobre a ideia de literatura menor

No ensaio “Fui poeta menor, perdoai!”, prefácio da antologia de poemas de Ribeiro Couto publicada pela editora Global, José Almino (2001) levanta uma discussão a respeito do que viria a ser *poesia menor*. Apesar de ser possível compreender essa ideia como uma preocupação com o já citado veio crepuscular da poesia simbolista, Almino pretende, por

outro caminho, tentar esvaziá-la do tom negativo que indica também obra de qualidade inferior. O crítico inicia o texto com uma epígrafe irônica do escritor argentino Jorge LuísBorges, segundo a qual seria “muito difícil ser um poeta menor”. A partir dessa epígrafe, o autor propõe uma leitura de elementos da poesia de Ribeiro Couto, tentando buscar nela as imagens que se repetem de maneira mais obsessiva, bem como os temas que nela serão, então, recorrentes.

Para José Almino, Ribeiro Couto teria perseguido uma voz individual já no início de sua obra, a partir dos ecos do simbolismo e que poderia ser definida numa “comunhão sutil entre a imagem e a reflexão”, numa união da descrição da paisagem “ao sopro da melancolia”, numa linguagem simples e direta, “quase coloquial, embora rimada”. No ensaio, o autor retoma a discussão sobre as tendências literárias brasileiras de início do século XX, retoma também a discussão em torno do penumbrismo de Ribeiro Couto e compreende ser **Um homem na multidão**, uma obra da sua fase, então, modernista. José Almino procurará salientar, contudo, que sua adesão não tenha significado a interrupção abrupta da temática e da linguagem presentes em suas primeiras obras:

Um homem na multidão e **O chalé na montanha**, escritos entre 1921 e 1924, publicados em 1926, são livros modernistas. Compostos em versos livres, eles não trazem, todavia, quase nenhuma das características que se tornaram traços comuns na produção da época: o poema-piada, a celebração da vida urbana, da velocidade, uma autossatisfação ufanista diante da cultura e da linguagem popular, vividas por alguns modernos como fonte de inspiração e matéria-prima privilegiada para a criação literária. Embora armado da ironia modernista, Ribeiro Couto reitera as suas antigas escolhas e afinidades. (ALMINO, 2001, p. 03).

Segundo o autor, as marcas prosódicas do linguajar cotidiano e a construção de metáforas simples, porém expressivas e contrastantes, já poderiam ser encontradas em suas obras anteriores. Todavia, apesar de compostos em verso livre, esses livros não estariam em consonância com os traços comuns de produções que seriam mais marcadamente modernistas. Ribeiro Couto teria optado, pelo contrário, por se manter fiel às suas primeiras escolhas e afinidades poéticas, tirando do Modernismo o que poderia contribuir para o desenvolvimento de uma dicção própria, que já estaria em construção desde a publicação de **O jardim das confidências**. Seu tom poético, que continuará fiel ao tom menor, à surdina, à “graça fugaz do instante”, marcas de sua trajetória individual enquanto poeta, parecerá, em certa medida, incompatível com a “balbúrdia dos manifestos literários” e do “furor das incompreensões”, modos de atuação próprios das vanguardas modernistas.

Segundo José Almino, dentro do nosso Modernismo, Ribeiro Couto faria parte de uma minoria e, mantendo-se fiel à linhagem simbolista, o poeta estaria na contramão do movimento. O crítico entende como consequência disso seu enquadramento como autor “típico de tempos transitórios” ou de “poesia menor”. A preferência pelo lirismo, um aspecto importante de seus poemas, afirma, teria sido muitas vezes vista como marca de uma criatividade mediana ou de um temperamento conservador. Tipo de avaliação que nos surpreende num caso como o da citação do historiador José Aderaldo Castelo a respeito da obra de Ribeiro Couto: “No conjunto da obra, o poeta se mantém sempre numa postura de equilíbrio tradicionalista. Em quase nada contribuiu para a renovação do Modernismo” (CASTELO *apud* ALMINO, 2002, p. 05), em que podemos perceber, mais uma vez, o uso de uma lógica valorativa que funciona de acordo com o que viemos discutindo até então. No caso mais específico da apreciação de José Aderaldo Castelo, a poesia de Ribeiro Couto passa então a ser considerada conservadora.

Superando, enfim, a discussão a respeito das possíveis contribuições ou não de Ribeiro Couto à renovação modernista, o ensaio de José Almino é uma das leituras recentes que, retomando a obra do poeta, propõem uma perspectiva renovada de leitura. O autor compreende que em sua poesia “o sentimental e o melancólico são exaustivamente depurados por um estilo claro e limpidamente singelo”, por meio do qual seu calculado universo temático e imagético termina por adquirir uma “pura singularidade poética”. Partindo desses temas e lugares comuns, Almino considera que “Ribeiro Couto vai construindo, por um processo de seleção e repetição, a sua individualidade lírica, o seu universo poético”. (2002, p. 07). Assim, o crítico enxerga no que fora antes compreendido, em sentido de insuficiência, como uma poesia menor, indícios de uma poesia que, variando em torno de si mesma, encontra inclusive nisso sua particularidade.

1.6.2 Uma questão de olhar

As pesquisas recentes de maior fôlego sobre Ribeiro Couto foram feitas pela pesquisadora Vera Lins, da UFRJ, que possui vários estudos sobre o poeta, retomados ao longo do nosso trabalho. No que diz respeito à discussão deste capítulo, destacamos seu ensaio **Ribeiro Couto: uma questão de olhar**, de 1997, ainda anterior ao ensaio de José Almino, em que a autora propõe uma releitura de alguns paradigmas de pressupostos estéticos e ideológicos de nosso modernismo, a partir da obra do poeta santista. O ensaio divide-se em duas partes: a primeira intitulada “Com vagos olhos de passante”, a segunda “Com olhos

ávidos”. Uma concentra-se na leitura dos primeiros livros do poeta, mais próximos de um estilo simbolista e evocativos dos poemas urbanos de Baudelaire, a outra em sua passagem pelo Modernismo.

Segundo a autora, nos primeiros livros de Ribeiro Couto, o *olhar* seria uma forma de conhecimento, uma espécie de “contemplação produtiva” com a qual o sujeito, como um *flâneur*, perambula pela cidade, atento às suas imagens e sons, “fixando objetos, cores, pessoas” – marcas de um imaginário próximo a Baudelaire e aos simbolistas. Haveria em seus primeiros poemas uma aceitação da cidade que caminharia num ritmo avesso ao ritmo do progresso e da indústria, num processo de descoberta de uma poesia urbana que dialogaria com os *Petits poèmes en prose*, do poeta francês. Partindo da figura do *flâneur*, Vera Lins faz, assim, uma releitura do eu lírico de Ribeiro Couto como aquele que percorre a cidade como que ausente, perdido em seus pensamentos e preocupações; que penetra a cidade com seu corpo para ver e ouvir, movimentado pelo desejo; que, imerso no devaneio, investiga a cidade a partir de sua imaginação; que vive a rua “como Baudelaire pressupõe a capacidade de viver o trágico” (LINS, 1997, p. 09).

Nesse contexto, a escolha pela penumbra – e, aqui, o termo volta a ser utilizado como uma marca de estilo, ao invés de categoria historiográfica – é entendida como a recusa ao olhar retilíneo, estritamente racional. Trata-se, assim, de um eu que erra pela noite como numa postura anticartesiana. No sistema visual cartesiano, enfatiza Lins, a verdade é clara e a luz física estaria para a certeza, assim como a noite para o engano, a percepção sensível sendocomumente fonte de erros e a imaginação fonte de apreensões confusas do real. Oposto a esse sistema visual, estaria o ponto de vista de um sujeito que caminha pelas ruas ao léu, tomando-a como espetáculo de sua contemplação, perdendo-se no meio da multidão à procura do imprevisto, como o *flâneur* de Baudelaire. Não por acaso, a autora seleciona em seu texto o poema “O vagabundo”, de **Um homem na multidão**, desde o título condizente com essa apreensão imaginativa do espaço urbano sob um ponto de vista de um sujeito à margem, mas que procura fixar esteticamente o transitório apreendido no espaço urbano moderno:

Sugestões do escurecer nas ruas barulhentas
Quando pelas calçadas, a multidão vai à pressa,
Quando os automóveis passam à disparada,
Quando um começo de lua desmaia no céu
Quando o céu é claro, mas sente-se que é noite.

(COUTO, 1960, p. 111).

Em sua passagem pelo Modernismo, Ribeiro Couto teria se afastado do tipo de poesia descrito anteriormente, de tom baudelairiano. A autora vê em seus poemas modernistas um tom que, sugere, teria descaracterizado seu estilo. Explorando diálogos epistolares entre Couto e outros poetas do modernismo, mostra-nos como, inclusive entre eles, havia variações de juízo estético quanto aos novos caminhos do poeta. Em carta sobre o poema “São José do Barreiro”, que compõe a seção final de **Um homem na multidão**, Mário de Andrade exalta aspectos estilísticos como a suplantação de um ideal demasiado individualista; o canto do que se vê, ao invés do que se imagina ou deseja; a descrição da cena pela cena – o que o teria tornado um “poeta realista”; a expressão da síntese ríspida como a de um homem de negócios; a exposição e conclusão, ao invés do discurso e da dissertação; o abandono dos discursos longos, de caráter mais gráfico em prol de frases curtas de caráter mais oral. (LINS, 1997, p. 18).

Para Vera Lins, contudo, o que se tem nessa exaltação de Mário de Andrade seria o elogio ao mundo da racionalidade instrumental e pragmática, cartesiana. Sobre o mesmo poema, a autora seleciona uma apreciação, também registrada em carta, feita por Carlos Drummond de Andrade. O poeta mineiro, em tom irônico, compreende esse mesmo poema como o que haveria, de fato, de mais moderno em sua obra. Contudo, faz questão de assinalar, não significaria necessariamente que, com isso, o poeta tivesse chegado ao que melhor poderia ter produzido. Drummond parece preferir o estilo de seus primeiros livros e, a respeito deles, destaca o equívoco com que os tratava a crítica, que lia a expressão de uma vida interior e profunda, de um intimismo amargo e rico em tensões emocionais como defeitos, como marcas de uma *decadência* que só poderia ser censurada. Neste trecho, ilustra-se bem como a autora compreende as apreciações dos dois poetas:

Os conselhos e escolhas que aparecem nestas cartas como nas dos outros poetas amigos são modulados pelas poéticas de cada um. Nos primeiros livros de Drummond, também o sentimental e melancólico domina, mas em tensão com a ironia. A vida contemporânea, o Brasil dos anos 20, aparece na sua poesia como matéria, mas confrontada com uma ética que lhe impede o entusiasmo com o novo que vai marcar Mário de Andrade. Drummond é um trágico. Desconfia do racionalismo pragmático moderno, entra em conflito com o mundo regido por ele, é *gauche*. (LINS, 1997, p. 12).

O ensaio de Vera Lins, além de propor uma revisitação da obra de Ribeiro Couto, pergunta-se como olhar para as vanguardas modernistas quando as propostas de modernização se mostrariam já esgotadas. A autora vê na figura de Ribeiro Couto o exemplo de um poeta que, iniciando a carreira literária sob a influência de tendências simbolistas, depois de passar

por um processo de aprendizagem pelo Modernismo, teria continuado ligado ao espírito finissecular pela melancolia e por uma certa visão trágica da vida. Nesse sentido, a parte de sua obra fiel às concepções estéticas do início da carreira traria consigo uma espécie de recusa à “razão moderna”, postura que seria, essa sim, segundo a autora, a marca de um artista verdadeiramente moderno, sem que lhe fosse necessária a subordinação a movimentos de vanguarda mais programáticos e coletivos.

O panorama da recepção da poesia de Ribeiro Couto tal como apresentado até aqui, além de organizar algumas importantes linhas de força e tipos de abordagens da obra em questão, parece também apontar para alguns caminhos da crítica literária no Brasil. Fato ainda para se analisar mais detidamente seria a mudança de olhar para a obra do poeta santista a partir de fins dos anos 1990, também sob essa perspectiva: pensar esse interesse renovado pela obra do autor, assim como pela obra de outros escritores, paralelamente aos caminhos mais ou menos recentes da crítica literária. De certo modo, este trabalho ensaia uma leitura nesse sentido no caso específico de Ribeiro Couto, mas que não deixa de apontar para caminhos mais amplos da crítica, de que são exemplos a reflexão sobre a ideia de literatura menor e das relações entre alguns autores e o cânone, questão presente no ensaio de José Almino e a releitura de certos pressupostos de nosso modernismo literário, tal como se dá no ensaio de Vera Lins.

2 LUGARES NA PAISAGEM URBANA

2.1 Sobre o Pré-modernismo

Como evidencia a antologia de ensaios **Sobre o Pré-Modernismo**, organizada pelo historiador José Murilo de Carvalho (1988), apesar das dificuldades, diversas são as possíveis maneiras de se tratar de autores do período histórico-literário que costuma ser fixado entre mais ou menos os anos 1890 e 1920, no contexto de nossas Letras. O período marcará, de certa forma, o início não só da obra de Ribeiro Couto, mas também de muitos outros poetas de sua geração. Todavia, a despeito das obras de história literária usualmente descreverem um movimento de ruptura entre tal período e o Modernismo de 1922, no âmbito acadêmico têm sido cada vez mais frequentes os esforços no sentido de se repensarem os limites e as gradações de tal ruptura. Sendo esse o caso da coletânea referida, como alguns de seus ensaios possibilitam pensar a produção literária do período por outras vias, alguns dos caminhos ali apontados também podem ajudar a estudar a produção de um poeta como Ribeiro Couto, cuja obra traz em si elementos que indicam já a inadequação de certas sistematizações comuns às histórias literárias, como considera um crítico como Wilson Martins:

É por isso que, passando à margem das “linhas de força” da história literária, indiferente ao suceder das escolas e “gerações”, das modas e dos sistemas, ele conservou intacto seu “território” literário, o seu “*quant à soi*”, o seu “*room of one’s own*”, a sua personalidade, em uma palavra: para além das doutrinas transitórias e mais ou menos teóricas (cuja necessidade não discuto, mas não tenho o hábito de superestimar), ele viveu sua poesia, discreta como ele próprio, nada torrencial, obediente ao relógio da espontaneidade e, através dos anos, fiel a ela mesma, característica de uma “maneira” de ser poeta, de ver o mundo. (MARTINS, 1956/1991, p. 201).

A ideia que norteia o conceito de Pré-Modernismo, tal como Alfredo Bosi o desenvolve a partir da formulação de Tristão de Ataíde, teria dupla significação: i) antecipação de temas compreendidos quase que exclusivamente como modernistas e ii) simples antecipação cronológica à Semana de 1922. Nosso trabalho procura dialogar criticamente, como já sugerido no capítulo anterior, com o primeiro significado do conceito que, em linhas gerais, compreende como temática privilegiada e norteadora daquele sentido de ruptura a representação de problemas sociais brasileiros. Para Bosi, esse seria um dos temas fundamentais das produções modernistas e índice de uma literatura legitimamente nacional. A figuração de um olhar crítico sobre o universo urbano seria uma das faces desse

tema⁹ e é nesse sentido que muitas releituras de autores anteriores a 1922, como veremos adiante, foram realizadas, mesmo que tal tema aparecesse de modo transversal em suas obras. De modo geral, operação crítica comum a tais releituras é tratar como traço *moderno* das obras pré-modernistas apenas os traços que pudessem ser considerados, de certo modo, já *modernistas*.

Tal operação crítica repete-se a respeito da obra de Ribeiro Couto, mesmo em críticos e historiadores consagrados como Antonio Candido, Alfredo Bosi e Norma Goldstein, mas, recentemente, a releitura de sua obra tem sido possível por outras vias, na medida em que se prioriza o enfoque aos diálogos literários com importantes autores *modernos*, especialmente no que diz respeito a uma modernidade que se funda em nomes como Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, por exemplo. O modo específico como esta tradição se articula em sua obra costuma servir de chave de leitura importante de sua *modernidade*, na medida em que aponta para um *novo*, para um *make it new* que, no caso de Ribeiro Couto, passa muitas vezes ao largo de algumas proposições coletivas associadas às vanguardas de início do século XX e mais especificamente à vanguarda modernista paulista. O poema “Invenção da Poesia Brasileira”, ao qual nos referimos anteriormente, ilustra bem como isso se dá no caso específico da proposta modernista de busca de uma dicção poética vinculada ao conceito de *brasilidade*, por exemplo.

Fato curioso, aliás, a respeito dessa ideia em específico é a proximidade de Ribeiro Couto com Sérgio Buarque de Holanda, historiador em cuja obra a reflexão em torno da ideia de brasilidade ocupa espaço de fundamental importância. Segundo uma anedota frequente na fortuna crítica de Couto, esse teria contribuído com Sérgio na formulação do importante conceito sociológico que se traduz na ideia do *homem cordial*¹⁰, termo que o próprio escritor teria proposto. Todavia, mesmo sendo partícipe desse tipo de discussão (que compunha a agenda de muitos intelectuais da época), Ribeiro Couto não adotará a bandeira do nacionalismo em sua poesia, ao menos não como uma questão definidora. Pode ser que, transversalmente, sua obra dialogue com tal questão, mas não se parece tratar de tema tão crucial, ao menos em sua obra poética. Isso permite perguntar a respeito da consciência de

⁹ Ainda que esse tema tenha se tornado comum à literatura ocidental já a partir de Baudelaire, em meados do século XIX, ele será, como já indicamos, uma das faces do sentido de ruptura presente entre o pré-modernismo e as proposições de vanguarda modernista de 1922, embora numa proposta de “atualização” temática a partir de contornos compreendidos como locais.

¹⁰ Elvia Bezerra (2005) discorre sobre a relação de Ribeiro Couto com Sérgio Buarque e, mais especificamente, sobre a discussão indicada acima em “Ribeiro Couto e o homem cordial”, artigo publicado no nº 44 da **Revista Brasileira**, da Academia Brasileira de Letras.

Ribeiro Couto¹¹ quanto aos lugares ocupados por ele próprio, tanto no âmbito da atuação cultural, quanto no âmbito da criação literária. E, se ele parece conseguir separar bastante bem seu universo poético das discussões apontadas acima, quando pensamos em sua relação com o grupo de escritores próximos à revista **Fon-Fon!**, podemos visualizar, aí sim, possíveis aproximações entre aspectos de sua atuação intelectual e questões relacionadas com sua obra poética.

Dentre as possibilidades de leituras do período, pesquisas em torno da atuação de revistas literárias da época tornam possível estabelecer relações entre escritores e outras manifestações artísticas e mesmo com questões que não necessariamente giram em torno de conceitos como escolas literárias, autores de transição, literatura passadista, tematização dos problemas sociais, etc.. Como Ribeiro Couto atuou, também como muitos escritores de sua geração, junto à imprensa e próximo a importantes revistas literárias criadas no período, abordagens que vão por esse caminho ajudam bastante a investigar diálogos de sua obra com uma *modernidade* que se traduz nas correlações de forças que inauguram aspectos novos da vida nas grandes cidades. Dois ensaios de **Sobre o Pré-Modernismo** nos ajudam especialmente nessa tarefa: um de Júlio Castañon Guimarães e outro de Flora Sussekind. O primeiro, por propor uma revisão crítica a importantes textos que estudaram a poesia, então, “pré-modernista”. O segundo, por focalizar vínculos entre os autores e os meios de reprodução técnica que acompanhavam as expressões artísticas da época.

Tal abordagem está presente também no ensaio “O *art nouveau* na literatura brasileira”, de José Paulo Paes (1985), que ilustra bem como o estilo da “arte nova” tornou-se uma das expressões artísticas mais presentes e populares, tanto na Europa quanto no Brasil, entre os decênios finais do século XIX e o início do século XX, tendo repercussões, inclusive, na literatura. Tratando-se de um dos primeiros estilos artísticos de caráter industrial – a partir dele se origina o *design* moderno, por exemplo –, ele foi bastante utilizado nas ilustrações das revistas da época e em número significativo de projetos gráficos de livros. O estilo costuma ser ilustrativo da proximidade das produções artísticas, incluindo aí as literárias, com os meios de reprodução técnica que vão se tornando cada vez mais presentes no campo das artes. Como aponta Flora Sussekind, tais meios definem bastante o contexto cultural da época, ao

¹¹Essa questão é especialmente importante no caso de Ribeiro Couto e, como ilustra Vera Lins, sua escolha, indo por outro caminho que não o do nacionalismo, da brasilidade, aponta para uma postura corajosa na medida em que se traduz em um anacronismo consciente e necessário à sua obra: “Em momentos de afirmação da identidade nacional, antropofagias, rupturas e apostas em modernização, Ribeiro Couto vai dizer ‘Onde o Brasil principia / Não acaba Portugal.’ E, corajosamente anacrônico, canta Coimbra, Lisboa, o Tejo em sonetos e redondilhas” (LINS, 2005, p. 83).

menos nos centros urbanos mais desenvolvidos, que se tornam, então, cada vez mais marcados pela presença de paisagens técnicas e artificiais e que, em certa medida, afastam e mesmo substituem, progressivamente, o elemento natural da vida cotidiana das pessoas:

Perspectiva necessariamente múltipla quando se está, como é o caso do “pré-modernismo”, diante de uma situação em que o habitante das grandes cidades brasileiras se acha submetido à mutação violenta nas suas coordenadas espaço-temporais, já que as aceleradas reformas urbanas, a introdução dos bondes que se movimentam por tração elétrica, dos automóveis, a ampliação da rede ferroviária, a difusão de tabuletas de anúncios pelas ruas e fachadas, a vivência do tempo como velocidade, parecem deitar por terra simultaneamente uma visão estável de mundo, uma definição espiritualizada da arte e do artista, uma compreensão da paisagem cotidiana como natureza. No seu lugar, a convivência necessária com a instabilidade, a profissionalização, a paisagem técnica. (SUSSEKIND, 1988, p. 33).

Muitas revistas literárias desse período comunicavam-se diretamente a partir dessas coordenadas espaço-temporais em constante mutação, procurando mesmo celebrar ou registrar tal universo. Mas se, por um lado, procuravam fixar em fotografias e por meio de outras técnicas avançadas de registro esse mundo novo que surgia, por outro lado, muitos escritores que delas participavam acabavam tendo uma relação mais complexa com esse universo. Vera Lins (2008) registra que, ao lado de uma grande imprensa empresarial que começava a ganhar corpo e força, surgiam pequenas revistas de caráter mais artístico e literário, muitas vezes mais preocupadas em registros livres desse mundo, dos novos hábitos, dos novos objetos, das novas modas que começavam a fazer parte do cenário social das cidades:

As revistas literárias do final do século faziam as vezes de manifestos artísticos e literários como a **Floreal**, de Lima Barreto, em 1907; ou a **Thebaida** e a **Rosa Cruz**. Podiam ser lidas assim, embora parecessem contraditórias aos nossos olhos habituados a outras plataformas. [...] Construíam uma cena cultural afinada com a europeia, ouvindo Wagner ou lendo Nietzsche e Schopenhauer. Acolhiam a modernização, a indústria, mas sem entusiasmos futuristas, reticentes quanto às transformações. Na **Atheneida**, em várias outras, havia uma estreita colaboração entre artistas e literatos, o que, segundo Argan, acontecia quando a arte começava a se reduzir à pura imagem visual, colocando-se, assim, em paralelo à poesia, cujo valor já não estava nos conceitos, mas nas imagens verbais, no sentido dos sons. O que ele via na **Revue Blanche**, entre 1891 e 1903, em que Toulouse Lautrec, Bonnard, Vuillard colaboravam com Jarry, Féneon e outros. (LINS, 2008, p. 69).

A revista **Fon-Fon!**, fundada em 1907 pelos poetas Mário Pederneiras e Lima Campos e pelo crítico e romancista Gonzaga Duque, foi uma dessas revistas e o grupo de artistas que se agremiava em torno dela, formando o então “grupo de **Fon-Fon!**”, pode ser compreendido, para além de sua atuação na imprensa, como um grupo representativo de uma postura ou uma ética diante de um mundo que se abre às pessoas sob o signo da modernização das cidades.

Será sob este ponto de vista, de uma postura artística diante desse mundo, aliada a um *paideuma* comum, que Ribeiro Couto tentará definir aspectos de sua ligação com o grupo, em carta trocada com Rodrigo Otávio Filho, já nos anos 1950, em que reflete sobre o que teria sido o penumbrismo:

Eu cheguei de São Paulo em abril de 1918 com os originais do livro que, completado com algumas poesias mais, seria entregue a Monteiro Lobato & Cia em 1919, sob o título de **O jardim das confidências**. Livro em que há uma reação formal contra os clichês do parnasianismo. A linguagem nesse livro se identifica com os temas, que são melancólicos, contemplativos, um tanto doentios, brumosos – de acordo com o ambiente em que eu tinha passado três anos, de 1915 a 1918, em São Paulo (a dedicatória do livro é toda a chave do mesmo). O que havia de novo, se se pode falar de novidade, é a incorporação do *cotidiano* à poesia. Mas nisso mesmo eu havia sido antecipado por Marcelo Gama e Mario Pederneiras. Se eu cantava “assim”, é porque sentia “assim”. E por sentir “assim”, é que (como um caco de ferro atraído por um ímã possante) me liguei ao grupo de **Fon-Fon!**, ao grupo que correspondia às minhas preferências poéticas e à minha sensibilidade. A rigor, portanto, na fase “penumbrista” da minha poesia (a fase dos meus começos de vida como poeta) eu não sou mais do que um jovem companheiro daquele grupo – o grupo de Alvaro Moreyra, Felipe de Oliveira, Rodrigo Octavio Filho, Eduardo Guimarães, Paulo Godoy (cedo falecido), Antonius (cedo roubado à razão) e alguns outros. Os “antepassados” imediatos desse grupo foram: Zeferino Brasil, Marcelo Gama (o meu poeta, que menciono nos meus versos do **Jardim**), Mario Pederneiras (“Eu moro perto de uma vacaria...”) etc.. Sem o grupo de **Fon-Fon!**, eu não teria sido o que fui então, nem o que fui depois. (COUTO, 1957, pp. 1-2).

O trecho da carta de Ribeiro Couto é curioso pela dupla significação que para o autor o grupo de **Fon-Fon!** acaba adquirindo: se, por um lado, se evidencia uma aproximação de caráter mais estético: “me liguei ao grupo de **Fon-Fon!**, ao grupo que correspondia às minhas preferências poéticas e à minha sensibilidade”, essa mesma aproximação se define também pelo elo de companheirismo com que Ribeiro Couto compreende sua relação, e a de sua poesia, com o grupo: “na fase ‘penumbrista’ de minha poesia (...) eu não sou mais do que um jovem companheiro daquele grupo”. Para Couto, esses dois universos, o da obra e o do grupo, se confundem e, de certa forma, se influenciam mutuamente. E é interessante notar que, ao olharmos para as correspondências temáticas e de estilo que costumam unir os autores “penumbristas”, aquela influência mútua pode se apresentar de modo mais complexo.

Tendo isso em mente, uma proposta de aproximação entre a obra de Ribeiro Couto, o grupo de **Fon-Fon!** e a obra de Mário Pederneiras serviria, a um só tempo, a dois propósitos críticos, na medida em que possa nos ajudar a estabelecer tanto um vínculo relacionado com a fatura do estilo entre poemas dos dois autores, quanto um vínculo que diz respeito mais à percepção da cidade moderna tal como essa se apresentava para um grupo específico de homens de imprensa, dos quais tanto Pederneiras quanto Ribeiro Couto faziam parte. Dois

trabalhos importantes, já citados no quadro da fortuna crítica de Ribeiro Couto, estabelecem linhas de diálogo com a obra de Mário Pederneiras. São os ensaios de Rodrigo Otávio Filho e de Norma Goldstein. Em ambos, a figura de Pederneiras aparece como iniciadora do estilo poético que ressoará na obra de autores mais jovens e que, como vimos, atenderá pelo nome de penumbrismo, a partir de resenha de Ronald de Carvalho. O trabalho analítico de tais ensaios, porém, costuma ser muito breve, o que, por vezes, parece indicar uma operação crítica cujo objetivo é mais o de caracterizar tais autores dentro de uma tendência poética de transição. Como nossa proposta de análise procura ir por outro caminho, tentaremos ler as possíveis relações entre ambos no intuito de compreender alguns dos lugares ocupados pela obra de Ribeiro Couto, sem deixar de levar em conta questões que costumam ser pensadas a respeito das expressões artísticas da época e que se evidenciam, de algum modo, em revistas literárias como a **Fon-Fon!**.

2.2A cidade e o comum cotidiano

Um número significativo dos ensaios presentes em **Sobre o Pré-Modernismo** procura refletir a respeitosa relação complexa que se estabelecia entre escritores e intelectuais do período com as contradições inerentes à vida em constante mutação nos centros urbanos da virada do século XIX para o século XX. Essa abordagem procura pensar em termos de uma oscilação entre a aceitação desse mundo novo e sua total rejeição. No ensaio “Poesia e Pré-Modernismo”, Júlio Castañon (1988) faz uma revisão de importantes textos que trataram do período, tanto a partir de um interesse de definição histórico-literária, quanto a partir de interesses sobre obras e autores específicos. No que diz respeito a esse ponto mais específico, um critério que costuma acompanhar a releitura de um autor do período parece se relacionar bastante com a distância ou proximidade que sua obra estabelece com a figuração do mundo confuso da *pólis* moderna. Entre os polos desse pêndulo temático, costumou-se, todavia, dar mais destaque a obras que incorporaram um imaginário e que propuseram traduzir em linguagem poética efeitos de uma experiência da cidade moderna. Um problema crítico decorrente disso, todavia, seria tratar esse recorte como representativo de uma única experiência moderna possível.

Como sugere Júlio Castañon, teriam passado à frente nesse quesito obras como a dos poetas Pedro Kilkerri e Marcelo Gama, o primeiro já revisitado por Augusto de Campos, o segundo por Sebastião Uchoa Leite. A releitura de ambos, além do recorte temático, passa também bastante pelo crivo da presença de uma linguagem que se aproxima do que se

compreende como linguagem poética a partir de um modernismo que opera mais próximo de um verso sintético e fragmentário:

Ressaltam na poesia de Kilkerry a associação de imagens, a capacidade sintética, a luta com a sintaxe corrente, a sonoridade estranha, áspera, a inovação métrica e rítmica, a dimensão satírica. Augusto de Campos traça paralelos entre Kilkerry e poetas fundamentais da modernidade como Poe, Corbière (de quem Kilkerry traduziu um poema) e Mallarmé. Mostra também como a prosa de Kilkerry é violentamente inovadora, tanto a prosa poética como as crônicas e a crítica literária. Seus textos marcam pelo humor, pela crítica, pela ousadia de imagens, pela fragmentação, pelo ritmo ágil. Em texto de 1911 se interessava pelo cinema. E intitulou algumas de suas crônicas “Kodaks (Rápidas notas sobre a vida local)” [...] Um texto que Augusto de Campos não titubeia em relacionar com a prosa mais inventiva de Oswald de Andrade, a de **João Miramar**. E é importante atentar para esse fato, isto é, que a relação seja estabelecida com esse momento da obra oswaldina e não com a decadentista **Trilogia do Exílio**. (GUIMARÃENS, 1988, p. 54).

O trecho final de Castañon parece ilustrar bem o critério focado naquele tipo mais específico de linguagem poética e que acaba reproduzindo uma mesma compreensão da produção da época, quase sempre em vias de antecipação de um estilo vindouro. No caso específico do Kilkerry, acaba valendo o que dele se evidencia do Oswald modernista, autor que ocupará lugar fundamental, cabe dizer, no *paideuma* de Augusto de Campos enquanto poeta concreto. O caso da releitura da obra de Marcelo Gama por Sebastião Uchoa Leite também segue, de certa maneira, um critério próximo ao da revisão de Kilkerry por Augusto de Campos. Castañon a comenta:

Sebastião Uchoa Leite mostra como Marcelo Gama se destaca no conjunto dos simbolistas pelo tom coloquial-irônico, pela observação do cotidiano urbano, pelo espectro vocabular que incorpora estrangeirismos (*snob, flirt, chic*) e o coloquial da época (*casquilo, janota, peralvilho*). Vê em uns poucos poemas de Marcelo Gama (concordando que na maioria de seus poemas ele se rende aos vícios da escola e que mesmo naqueles poucos não chega à radicalidade de Kilkerry), sobretudo em “Mulheres”, uma ponte para o Modernismo. Nesse poema tematiza-se a *flânerie*, em que o poeta (aspecto pelo qual pode ser relacionado com Cesário Verde) observa criticamente a realidade, mais especificamente a vida urbana na Capital Federal da *belle époque*. (GUIMARÃENS, 1988, p. 55).

Como aparentemente não se vê, no caso de Ribeiro Couto, um esforço de ruptura brusca entre um momento e outro de sua obra e como nela costumam-se ver nítidos vínculos com os mesmos autores fundamentais da modernidade que se evidenciam nas obras de Kilkerry e Gama, seria válido nos perguntarmos o porquê de se ir buscar no Oswald pós-**João Miramar** ou em qualquer outro fundador do Modernismo de 1922 a validação de uma obra “pré-modernista”. Complementarmente a isso, poderíamos nos perguntar também o porquê de a tais autores não ser suficiente que fossem *apenas* modernos, dados os escritores e temas

com que suas obras dialogam. Nesse sentido, é curioso notar como a recepção crítica mais recente da obra de Ribeiro Couto se apropria da reflexão sobre tal questão. Se Vera Lins já o tem como autor moderno pelo aproveitamento da figura do *flâneur* baudelairiano e isso é suficiente para o resgate de sua obra, quanto à releitura da obra de Marcelo Gama por Sebastião Uchoa Leite, isso parece ainda não bastar, sendo necessário encontrar em sua obra um poema que indicasse uma “ponte para o Modernismo” e, mais especificamente o que isso significar enquanto observação crítica da realidade, ou da *Belle Époque* carioca.

Comentando seu primeiro livro na já citada carta a Rodrigo Otávio Filho, Ribeiro Couto trata da relação de sua obra com as de Marcelo Gama e de Mário Pederneiras sob um outro ponto de vista e, se a aborda em termos de uma *novidade* temática, isso é, todavia, logo relativizado por ele mesmo: “O que havia de novo, se se pode falar de novidade, é a incorporação do *cotidiano* à poesia. Mas nisso eu havia sido antecipado por Marcelo Gama e Mario Pederneiras”. E é curioso notar que, ao invés do urbano, da simbologia da cidade moderna, confusa, veloz etc., Ribeiro Couto compreenderá o novo como *cotidiano*, palavra de significado talvez mais amplo que a especificidade das palavras “urbano”, “cidade” e outras correlatas.

Isso é ainda mais curioso se pensarmos que, mesmo dedicando seu livro a São Paulo, muito pouco ou quase nada de um imaginário urbano conturbado aparecerá ainda em sua obra. Haverá no livro momentos de uma subjetividade em crise, momentos de ápice de um deslocamento de si talvez próximo de certa figuração da subjetividade do homem urbano, de certa forma, alheio a si mesmo, como no caso do poema “O desconhecido”, que assim se inicia “Quem é esse que está a chorar, sob a lâmpada morta, / Infantil, a chorar debruçado na mesa?” e que se fecha com o sufocamento de um verso como “E ele chorava para mim, dentro do espelho”. Mas esse deslocamento de si quase sempre parece ser resguardado pelo quarto humilde do poeta ou pela atmosfera de cenários melancólicos que, quando urbanos, ou se caracterizam pelo aspecto solitário, ou por certo tom provinciano. O poema “No cais” é ilustrativo do segundo caso:

NO CAIS

Na amurada do cais uma mulher doente,
Como uma ave que desce o voo, vem pousar.
E fica junto a mim, melancolicamente,
Olhando o mar, olhando o mar, olhando o mar.

Asas além, no céu cinza... O vento é frio.
E a mulher, apoiando o rosto sobre a mão,
Contempla no horizonte o vulto de um navio,

E os velames que vêm... e os velames que vão...

Chega-se para mim... Estará comovida?
Ela sofre... No estranho olhar dessa mulher
É fácil perceber que ela espera da vida
Uma felicidade impossível qualquer.

Chega-se mais... A tarde tem uns tons antigos.
Abraçamo-nos... Anda uma carícia no ar...
E ficamos os dois, como velhos amigos,
Olhando o mar, olhando o mar, olhando o mar...

(COUTO, 1960, p. 23)

O cais pode ser considerado uma imagem possível de ser aproximada do imaginário de um urbano moderno mais ameaçador, imagem bem desenvolvida, aliás, já em Cesário Verde: “E o fim da tarde inspira-me, e incomoda! / De um couraçado inglês vogam os escaleres; / E em terra num tinir de louças e talheres / Flamejam, ao jantar, alguns hotéis à moda”. E pode mesmo remeter à imagem de um urbano terrificante e cru, onde não é raro se deparar com condições extremas de vida que espantam por sua normalidade: “Descalças! Nas descargas de carvão, / Desde manhã à noite, a bordo das fragatas! / E apinham-se num bairro por onde miam gatas / E o peixe podre gera focos de infecção!” (VERDE, 2008, pp. 71-72). É muito provável, aliás, que o imaginário de Ribeiro Couto, vindo da zona portuária de Santos, estivesse bastante povoado por esse tipo de cenário. A cidade litorânea paulista, na virada do século XX, possuía um complexo sistema de docas e atracadouros, sendo já um dos principais portos do país. Todavia, e mesmo tendo registrado seu fascínio por tal mundo em crônicas e contos, não será exatamente isso que lhe interessará como tema poético¹².

Paralelamente a tal cenário, o cais de Ribeiro Couto apresenta um outro ângulo, quase como que colocando o leitor em contato com uma cena fugidia recortada de um grande painel de uma vida mais agitada. A misteriosa tristeza e a solidão que envolvem uma mulher comum e desconhecida observando o mar são o que chamam a atenção desse observador. Nesse ângulo escolhido por Ribeiro Couto, duas pessoas se irmanam pelo sentimento de melancolia, tendo diante de si uma imagem que as ultrapassa em sua dimensão incomensurável. No horizonte, avista-se apenas o vulto de um navio, longe, que pode ser a causa do aspecto melancólico da mulher que, doente, abre mão de sua felicidade como um pássaro abre mão de seu voo. A mulher, ao contemplar o mar, parece contemplar a sua própria tristeza e o

¹² Há um poema de **Um homem na multidão**, intitulado “Guarujá” em que Ribeiro Couto faz alusão direta ao poema “Num bairro moderno”, citado acima. São estes os versos: “Na areia escaldante, com reflexos de ouro, / Peixes podres e algas secas exalam fétidos marinhos” (COUTO, 1960, p. 127). Logo após esses dois versos, porém, constrói-se uma cena comum, em que dois meninos brincam na areia até que avistam, ao longe, a fumaça de um vapor que logo some na linha do horizonte.

observador, ao lado dela, compartilha essa mesma experiência que se transforma em experiência poética concreta: o laço entre os desconhecidos que contemplam juntos o mar se traduz em efeito poético nas anáforas que fecham a primeira, a segunda e a quarta estrofe do poema.

O cotidiano aqui é o drama interior dessa desconhecida, que é tratado, a um só tempo, como mistério e trivialidade. A melancolia, a doença e o mar são elementos que transcendem os indivíduos da cena e, de certo modo, expandem suas subjetividades para além deles mesmos, o que, em grande medida dá ao poema a atmosfera do mistério. Paralelamente a isso, a amurada do cais, o navio e os movimentos das águas e dos velames observados, reforçados pelas construções anafóricas (“Olhando o mar, olhando o mar, olhando mar”, “E os velames que vêm... e os velames que vão...”), dão à cena um aspecto concreto que ajuda a caracterizá-la como figuração de uma trivialidade realista que é quase palpável. Esse aspecto banal da cena se confunde com o mistério que a transcende e, na terceira estrofe do poema, um momento de ápice dessa tensão, o enigma da tristeza dessa mulher se relativiza e beira mesmo ao comum, ao qualquer: “Chega-se para mim... Estará comovida? / Ela sofre... No estranho olhar dessa mulher / É fácil perceber que ela espera da vida / Uma felicidade impossível qualquer”. A causa de seu sofrimento, se, por um lado, é íntima e por isso inacessível, é também comum: apesar de estranho, é fácil de se compreender o caminho dessa tristeza, que é trágica enquanto desejo de uma “felicidade impossível”. Mas ela é também trivial porque, para Ribeiro Couto, trata-se de uma condição comum a todos.

Cenas como essa, com esses elementos em jogo, existem aos montes na obra de Ribeiro Couto e esse parece ser o seu humilde cotidiano: sua mistura própria de mistério e realismo poético. No caso de “No Cais”, é bastante possível aproximar sua visão trágica do querer com a filosofia de Schopenhauer, especialmente no que diz respeito à ideia de transitoriedade do desejo humano. Se essa filiação, por um lado, o aproxima de certo pessimismo recorrente na poesia finissecular, por outro lado, o poema procura estabelecer, a seu modo, uma configuração própria das peças dos elementos aí em jogo. A melancolia e a tristeza, no poema, têm e não têm o peso do mundo, pois, se por um lado tomam a imagem imensa do mar e do vento frio, por outro, elas não têm mais do que a extensão de um indivíduo: são dores individuais. Ao mesmo tempo em que são abstratas, são também concretas: o pássaro que desce do céu, mas que pousa sobre a amurada; o mar que é expansão da subjetividade, mas concreto movimento de ondas e de barcos; a felicidade impossível que é índice de uma condição trágica, mas também da condição mais comum a qualquer indivíduo.

É também possível aproximar a musicalidade de grande parte dos poemas de Ribeiro Couto da relação entre verso e música de que Paul Verlaine, segundo Anna Balakian, seria o expoente e o modelo mais difundido entre os poetas e simpatizantes do movimento simbolista. A autora o compreende em relação com outras duas concepções de música em poesia, uma que se evidenciaria na obra de Baudelaire e a outra, discernível na de Stéphane Mallarmé:

Deve-se notar que existem, com efeito, três diferentes conceitos de música na poesia do século XIX. O primeiro, como vimos em Baudelaire, encontra nas palavras as mesmas propriedades sugestivas das notas musicais: evocadoras de um sentimento, mas sem comunicar um significado especial. Já na poesia de Verlaine, não é a palavra isolada que põe em movimento na mente do leitor associações de imagens, ou provoca emoções vagas como as da música; mas as associações de combinações especiais de palavras que contêm essas recorrências de sons como ‘*il pleure dans mon coeur*’, soam na verdade como música. Tornam-se música do mesmo modo que a harmonia de uma série de sons musicais. A poesia se torna música a partir de seu apelo ao ouvido e não através da sua função inerente ou de seus efeitos sobre as associações mentais. Um terceiro tipo de música em poesia foi demonstrado por Mallarmé, que estimulou a verdadeira composição da obra musical: temas e variações, orquestração sinfônica da frase, as pausas – espaços em branco – entre as imagens como entre as notas, a imagem verbal substituindo a frase musical, uma forma que sublinha poemas tão diversos quanto “*L’après-midis d’un faune*” e “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” (BALAKIAN, 2007, p. 55).

Ribeiro Couto chega mesmo a tomar para si a “*Chanson d’automne*” do poeta francês como uma poética possível para sua própria poesia em uma carta a Rodrigo Otávio Filho. Além disso, dentre os preceitos simbolistas, o conhecido “*la musique avant toute chose*” da “*Art poétique*” de Verlaine, serve, sem dúvida, de norte para a compreensão da musicalidade presente em sua obra inicial. É curioso, todavia, que, como comenta Wilson Martins (1957), Couto seja um dos autores brasileiros que mais registre poéticas diferentes ao longo de seus livros, algo que reafirma seu pouco apreço por diretrizes artísticas que limitem a criação. Ilustrativo disso é o poema “Ciclo”, de **Um homem na multidão**, cujos versos sugerem certo desapego quanto a posturas poéticas estanques. No poema, descreve-se o ciclo criativo a partir de uma necessidade também cíclica de negação natural da própria obra, estabelecendo-se que assim como um indivíduo muda ao longa da vida, por que não também seus versos ou princípios poéticos? Ribeiro Couto chega, inclusive, a aproximar a renovação do ciclo criativo à ideia de suicídio, em uma aproximação análoga àquela feita por Manuel Bandeira, em seu “Último poema”, que encerra **Libertinagem**. Seguem abaixo duas estrofes do poema:

Pela janela, espalhados ao vento,
Vão-se os papéis de outrora, em pedaços!
Dói-me esse adeus aos velhos versos
E parece que neles, perdido para sempre,

Foi também muito de mim
 (...)

E um dia, talvez, num tempo ainda distante,
 Num tempo em que não sei sequer como serei,
 Acharei numa gaveta os versos de agora,
 Os versos novos em que me sinto existir.
 Direi ao lê-los, com saudade: velhos versos!
 E o último resto de mim irá pela janela.

(COUTO, 1960, p. 130).

A liberdade criativa que se sugere em um poema como “Ciclo”, se vê também no desenvolvimento de linguagem poética da obra de Ribeiro Couto, entre **O jardim das confidências** e **Um homem na multidão**. Já nesse percurso inicial é possível visualizar construções que, procurando fugir um pouco de um verso centrado em eufonias musicais (cuja base é varlainiana), busca por outros efeitos, ora por meio de certo manuseio mais seco da sintaxe, ora por construções de natureza mais paratática. Entre esses três livros, é possível encontrar exemplos disso em poemas em que se veem variações, inclusive, sobre o tema do poema “Cais” citado anteriormente. O poema “Atlântico”, dos **Poemetos de ternura e melancolia**, ilustra esse movimento:

ATLÂNTICO

A tarde estava turva, úmida:
 A baía meio encoberta
 E o céu ameaçando chuva.

De repente, um raio de sol...
 E espelha-se uma claridade:
 No céu há nuvens luminosas,
 As águas da baía ofuscam.

No entanto, ameaça chuva...

Agora vem um vento fresco,
 Um vento salgado, marítimo,
 Que dá desejo de partir...

Oh! as ilhas que estarão lá longe,
 Perdidas, brilhando no meio das águas!

(COUTO, 1960, p. 57)

Nesse poema, a ausência das rimas consoantes e o uso de orações mais curtas que dificilmente ultrapassam os limites das pausas finais dos versos já o afastariam bastante do poema anterior, composto inclusive sobre uma base de versos alexandrinos. Todavia, o uso expressivo da sintaxe no quarto verso da segunda estrofe em vias de gerar o efeito do

ofuscamento brusco dos raios de sol nas águas do mar (“No céu há nuvens luminosas. / As águas da baía ofuscam”), faz as vezes das anáforas dos versos “Olhando o mar... olhando o mar... olhando o mar” e “E os velames que vêm... e os velames que vão...” no que diz respeito a uma mesma busca da expressividade concreta da experiência figurada nos poemas. Poderíamos dizer que o segundo lança mão de um verso de corte mais rápido (mais “modernista”, talvez) que o primeiro e que esse teria uma atmosfera de apelo musical mais fluida. O objetivo, no entanto, parece ser praticamente o mesmo do ponto de vista da expressividade do verso: são recursos de linguagem disponíveis de que, independentemente da filiação a essa ou àquela escola, Ribeiro Couto lança mão simplesmente para propor efeitos mais ou menos convenientes aos versos.

Além disso, em ambos os poemas, o efeito gerado parece contribuir bastante para a construção de uma mesma atmosfera em que melancolia e cotidiano se irmanam numa paisagem em que o cais evoca a um só tempo o citadino e o provinciano. Em relação ao primeiro poema, aqui a imagem marítima atende pelo nome do oceano que banha nossas cidades portuárias. Diante do Atlântico, como se sugere no dístico final do poema, a imaginação do observador intenta abrir-se no desejo de explorar “as ilhas que estarão lá longe, perdidas no meio das águas”. O momento indeciso que antecede a chuva que vem pelo mar traz consigo um sentimento de apreensão (“No entanto, ameaça chuva...”) que aumenta à medida que o céu turvo passa a tomar as dimensões do oceano. O vento que sopra a partir disso, “fresco” e sutilmente sinestésico (“Um vento salgado, marítimo”) incute no observador, porém, certo desejo de partida.

Esse desejo é, em certa medida, associável ao desejo explorador de um Robinson Crusoe, especialmente nos momentos de apreensão que antecipam sua viagem e nos quais, ainda perto da costa de York, ele se depara com sua primeira tempestade sobre as águas. Essa ânsia por aventura, todavia, passa pelo filtro do *tom menor* de Ribeiro Couto e pausa, como o pássaro do poema anterior, na amurada de uma cena cotidiana. O poema parece, com isso, sugerir menos heroísmo e mais a impressão subjetiva de um homem comum: visualiza-se a aventura, têm-se um tal desejo, mas as ilhas continuam longe. O vocativo do penúltimo verso parece mesmo expressar certa frustração diante da impossibilidade de ir buscar as ilhas que, todavia, o chamam, brilhando no meio das águas. Por momentos, seu brilho, ainda que longínquo, é ofuscante como o raio de sol repentino da segunda estrofe, mas esse mesmo ofuscamento traduz-se quase que na “impossível felicidade qualquer” que o abate como à desconhecida de “No Cais”.

É interessante notar como as duas primeiras estrofes são capazes de evocar quase que diretamente o quadro **Impressão: sol nascente** (1872), de Claude Monet. A tarde turva, as nuvens luminosas, o sol repentino, a chuva que ameaça, são elementos que parecem mesmo comentar a cena da tela, que é, enfim, uma cena banal: o porto francês *Le Havre*. E, se as chaminés sugestivas da cidade ao fundo da tela de Monet não estarão presentes no cenário do poema de Ribeiro Couto, ainda assim, esse é capaz de evocar as séries de *pinturas de gênero* que tinham como cenário a baía de Guanabara, feitas por pintores impressionistas brasileiros. A cena estaria próxima de quadros como **Pão de Açúcar** (1901), de Eliseu Visconti e **Draga da Baía de Guanabara** (1906)¹³, de Gustavo Dall'Ara. Esses são cenários muito próximos daquele em que ocorre a epifania da vontade épica, aventureira, que esmaece irrealizável e que é, talvez, análoga às constantes epifanias bruscas e rápidas que, como uma luz solar repentina, tomam o homem que caminha pelas cidades e que vê brilharem ilhas perdidas em meio ao mar de gente.

A atmosfera cotidiana de Ribeiro Couto entra em contato com a imagem da aglomeração de pessoas típica ao universo urbano em **Um homem na multidão**, quando os temas relacionados à cidade sugerem uma aproximação com Charles Baudelaire via uma *flânerie* que intenta absorver a experiência da cidade moderna. Um poema como “O vagabundo” aponta bastante para essa direção e a imagem do cais, assim como a das ilhas, parece retornar, mas realocada nesse outro universo. Como a análise desse poema será foco de nossa atenção posteriormente, não nos deteremos muito nele, por enquanto; mesmo assim, é possível compreendê-lo como ilustrativo do modo como a poesia de Ribeiro Couto passa a figurar um universo urbano mais confuso e desordenado.

À exceção, talvez, de um poema como “Lolita Gonzalez”, Ribeiro Couto não procurará compor sua poesia urbana a partir de imagens arquitetônicas verticais. Pelo contrário, em um poema como “O vagabundo” e, de modo geral, na maioria dos poemas de **Um homem na multidão**, tem-se a nítida impressão de uma paisagem que se orienta mais em vias de certa horizontalidade na figuração dos elementos típicos da cidade. No poema, se há alguma sugestão de verticalidade proposta, ela estará não em um conglomerado de edifícios, mas na imagem das montanhas que vão escurecendo juntamente com a tarde que, quase ao

¹³ Comentamos anteriormente a proximidade de Ribeiro Couto com o grupo de **Fon-Fon!** e é curioso, sob o ponto de vista do gosto artístico-literário comum que costuma ser apontado no caso de tais escritores, o fato de o quadro de Gustavo Dall'Ara pertencer ainda hoje ao acervo do poeta Onestaldo de Pennafort, também vinculado ao grupo e presente no ensaio de Rodrigo Otávio Filho sobre o penumbrismo. Isso torna provável que Ribeiro Couto conhecesse tais obras, o que torna ainda mais interessante a evocação possível a elas, sob o ponto de vista de um projeto literário aberto ao diálogo com outras artes.

anoitecer, toma o cais e a paisagem urbana:

O VAGABUNDO

Sugestões do escurecer nas ruas barulhentas,
Quando, pelas calçadas, a multidão vai à pressa,
Quando os automóveis passam à disparada,
Quando um começo de lua desmaia no céu,
Quando o céu é claro mas sente-se que é noite
Quando uma pequena luz se acendeu ao longe.

Sugestões do escurecer vendo as montanhas ao fundo,
Vendo o mar onde as ilhas imóveis naufragam,
Vendo mulheres passearem no cais lentamente,
Vendo velhos nos bancos, debaixo de árvores,
Vendo uma criança que passa no colo da ama...

Sugestões do escurecer ouvindo o rumor da cidade...
Ouvindo o rumor da cidade imensa,
Seu confuso rumor feito de tantos rumores,
Ouvindo o rumor da vida, o rumor do tumulto.

Sugestões do escurecer quando das casas patriarcais,
Através do silêncio dos jardins adormecidos,
Vem a alegria das salas de jantar iluminadas...

(COUTO, 1960, p. 111)

O observador visualiza as proporções desmesuradas da cidade, do rumor, das multidões, mas tudo isso sob o ponto de vista do chão, horizontalmente. Ele está no mesmo nível de observação em que estão os outros passantes e, apesar do barulho das ruas e da velocidade dos “automóveis que passam à disparada”, o ritmo dessa cena parece lento. A repetição da conjunção temporal “quando” ao longo de toda a primeira estrofe parece apontar para um outro tempo que se instala no ato da observação e que suspende o correr da passagem temporal. Esse outro tempo condiz com o caráter antinatural da paisagem urbana: é a partir das luzes da cidade que, nesse espaço, a noite se inicia, pouco importando o “começo de lua que desmaia no céu”. A personificação cômica da lua – ela desmaia diante de um mundo no qual não mais exercerá um papel principal – aponta para um descompasso entre o ritmo natural do passar do tempo e o ritmo urbano, artificial. A noite chega com uma pequena luz que se acende ao longe e que, por mais que ainda possa provir de uma lua cada vez mais distante, parece estar mais associada à luz de um lampião ou de um poste de iluminação da cidade.

Como no poema “No Cais”, há um movimento de descida do céu para o nível do rés do chão. No caso, da luz natural da lua à luz mecânica dos equipamentos urbanos. Na segunda

estrofe do poema poderíamos ver, todavia, mesmo nesse ritmo artificioso, um certo ritmo natural ao homem. Apesar das ilhas que naufragam no mar tomado pela sombra da tarde/noite que se anuncia e que podem servir de metáfora dos lugares diversos impossíveis de serem, todos eles, frequentados por um só indivíduo. Apesar disso, este sujeito vê, visualiza o desenvolvimento de um ciclo, poderíamos dizer, natural: o encontro com a mulher, o envelhecimento e o surgimento de uma nova vida. Poderíamos mesmo supor, a partir disso, certo otimismo no que diz respeito ao encaixe do ciclo de vida do homem no universo urbano. Consequentemente, poderíamos ainda pensar numa aceitação da cidade pela poesia de Ribeiro Couto, não fosse o atordoamento proveniente da confusão dos múltiplos rumores: a própria organização paratática do poema se interrompe no terceiro verso da estrofe seguinte e, por consequência, o movimento subjetivo do observador. Não fosse também o título do poema, que identifica o ponto de vista do observador como o de alguém à margem do ritmo da cidade: ele é um vagabundo, não tem utilidade nesse espaço, não é um trabalhador, não é um burguês. Ele é uma espécie de marginal e, mesmo observando tudo do mesmo patamar dos outros passantes, seu deslocamento diante desse universo é o que lhe assegura seu ponto de vista. Integrar-se totalmente à dinâmica urbana, ser otimista em relação a ela, seria o mesmo que abrir mão da condição que lhe assegura o olhar por meio de seu prisma poético.

Nesse pêndulo entre aceitação e problematização do rumor, do tumulto, o poema não deixa de relacioná-lo, ainda que de maneira singela, à palavra “vida”: “Ouvindo o rumor da cidade imensa, / Seu confuso rumor feito de tantos rumores, / Ouvindo o rumor da vida, o rumor do tumulto.”. Couto parece querer sugerir numa mesma expressão o uso banal, trivial, da palavra, ao mesmo tempo em que o associa ao conceito, à ideia de *vida*. Une, assim, mais uma vez, e em outra forma, o baixo e o alto, o cotidiano e aquilo que o ultrapassa: o rumor da cidade imensa e o rumor da vida, que é, por sua vez, o rumor do tumulto. Na terceira estrofe, o aproveitamento expressivo da repetição da palavra “rumor”, assim como a interrupção da estrutura que vinha sendo respeitada desde o início do poema, contribuem mais uma vez para criarem o efeito de uma experiência poética que, no caso, figura uma hipertrofia sonora. Mas os elementos que causam esta hipertrofia, que experienciamos enquanto linguagem poética, identificam-se com a própria ideia de vida, que se coloca, então, ao mesmo tempo, como desordem e princípio ordenador.

Poderíamos mesmo buscar uma variação desse par de opostos nos termos “transitório” e “eterno”, para, retomando a discussão iniciada no começo desta seção, voltarmos a comentar possíveis formas de leitura e releitura de um autor como Ribeiro Couto. Vera Lins

(2005) aborda a presença desses elementos em sua poesia, bem como na poesia de Marcelo Gama:

Marcados por uma leitura guiada pelas vanguardas, deixamos de lado, num furor de progresso, poetas “eternos”, que teimavam em escrever, na penumbra e em surdina, uma poesia delicada, em que a dor, a morte, o desejo do impossível se fazem ouvir sem estrépito. Cansados dos arroubos vanguardistas, podemos ser anticanônicos e anacrônicos: trazer de volta, entre outros, Marcelo Gama, que escreveu “Noite de insônia”, em 1907, e Ribeiro Couto, que num jogo intertextual, se apropria do poema. E procurar, pela releitura, articular um pensamento que se esgueira por entre as palavras de ordem de um moderno identificado com a sociedade industrial. (LINS, 2005, p. 95).

Se Ribeiro Couto, enquanto autor empírico, homem de imprensa, estará inserido no contexto desse moderno que se identifica com a sociedade industrial, ao menos nos moldes como isto se dava por aqui, no âmbito de sua obra a aproximação com esse mundo se dá por vias diferentes. Nas análises que procuramos fazer, a linha de força a que chamamos de *cotidiano*, e que ao longo de sua fortuna crítica pode também adquirir as expressões *poesia em surdina* e *poesia em tom menor*, procura dar conta de uma figuração da cidade a partir de um ritmo próprio de sua poesia. Como veremos mais detidamente no trabalho e como já indicamos rapidamente, o modo como em sua obra Ribeiro Couto converte elementos da tradição literária em uma dicção poética própria, faz com que sua *ruptura*¹⁴ pessoal relacione-se menos com algumas proposições coletivas para se dar mais no diálogo com temas e autores específicos, dos quais o autor sofre não influência, mas *contágio*, termo que toma emprestado a Jean Cocteau. O trecho seguinte de Vera Lins é elucidativo:

Avesso aos manifestos, Ribeiro Couto se inclui no modernismo de forma singular. Poeta menor, como já o chamaram com acerto, sua revolução está nessa anotação do que chama a trágica doçura da vida, na delicadeza com que esboça uma paisagem em que recorta detalhes que afirmam valores desconsiderados por uma modernidade pragmática e programática, apressada e violenta. (LINS, 2005, p. 88).

2.3O grupo de *Fon-Fon!* e a paisagem artificial

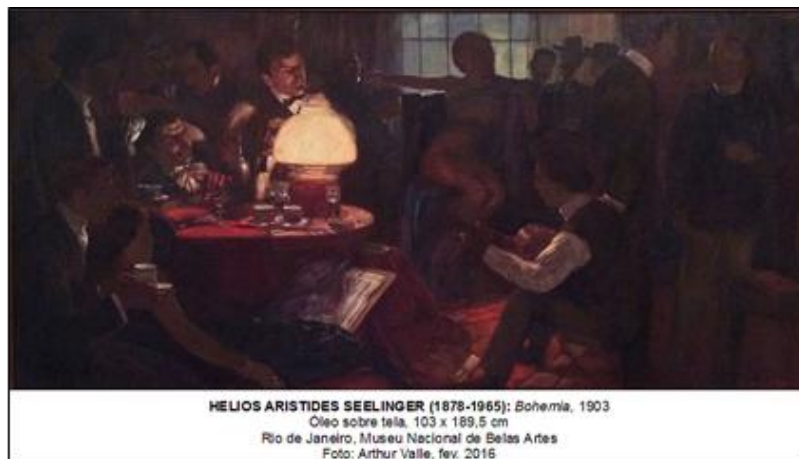
O vínculo de Ribeiro Couto com o grupo de **Fon-Fon!** costuma ser assinalado na fortuna crítica e mesmo em registros do próprio, em termos de sua formação poética inicial. As faces dessa formação são variadas e, poderíamos dizer, têm tanto a ver com diálogos mais próprios ao estilo poético, quanto com uma sintonia que diz mais respeito a uma visão e a certa postura diante da vida na cidade moderna. Vera Lins compreende a atuação da revista

¹⁴O sentido que damos aqui ao termo *ruptura* é o que se vê nas reflexões de Octávio Paz (1984), que entende como traço característico da modernidade literária o que denomina *tradição da ruptura*.

Fon-Fon!, entre os fins do século XIX e início do XX, assim a como de semanários e mensários análogos a ela, a partir do olhar crítico de autores que se agremiavam em torno das revistas e que se interrogavam “sobre a condição humana e o que se oferecia a eles dentro de um mundo já dominado pela mercadoria que não lhes podia satisfazer”. Nesse mundo, talvez como resposta, sua arte seria “uma aventura absoluta na ordem da criação artística com os riscos e perigos que isso implicava” (LINS, 2008, p. 62). Viam-se, no caso do Rio de Janeiro da virada do século, diante de constantes propostas de modernização da cidade, mas que ocorriam de maneira truculenta e controladora e, então, de maneira bastante complexa e contraditória. Vera Lins propõe uma possível síntese dos jogos de força que compunham tal momento:

Muito se tem falado ultimamente sobre esse momento dos prefeitos Pereira Passos e Carlos Sampaio, logo depois da Proclamação da República, em 1889. Vários desses intelectuais e artistas, presentes e atuantes na cena cultural desse final de século tinham sido republicanos fervorosos. Gonzaga Duque, numa crônica publicada em **Kosmos**, “O cabaré da Ivonne”, que contou como sonhavam com a república que nos pusesse a caminho de uma ordem mais igualitária. Vários deles eram anarquistas, socialistas utópicos, insatisfeitos com a política conservadora do Império. Mas os ideais republicanos desse grupo foram logo traídos pelos republicanos positivistas e pelo partido PRP, dos ricos fazendeiros de café. O capital estrangeiro, representado pelos bancos ingleses, o avanço técnico do jornalismo empresarial impuseram um estilo em que a mercadoria dominava a cena. Queríamos nos conformar com o mundo “civilizado”, mas esse modelo ficava caricato entre nós, como ainda hoje. Uma cultura que se queria urbana e moderna era, no entanto, sustentada por uma oligarquia conservadora e foi produzindo seus resultados. A Avenida Central, as vitrines, a moda e uma imprensa empresarial foi substituindo os pequenos jornais. A modernização era autoritária, controladora, dando uma forma estranha de modernidade. (LINS, 2008, p. 66).

Diante desse anseio de modernização, tais intelectuais formavam uma boemia que frequentava os cafés da cidade e que, entre outras coisas, por seu “comportamento indisciplinado e forma de vestir singular”, representariam uma força transgressora diante de uma “sociedade que se queria organizada de acordo com os moldes europeus, no que isso significava de contenção dentro de uma racionalidade burguesa” (p. 66). Vera Lins entende que os moldes da modernização da cidade do Rio, em suas contradições mais específicas, tiveram como resultado a supressão da liberdade de expressão das ruas e dos cafés, a ponto de reduzi-la, cada vez mais, apenas ao campo da arte. O quadro **Boemia**(1903), de Hélios Seelinger, segundo a autora, representaria o grupo simbolista carioca em um provável café dessa época, num ambiente envolto por penumbra e pelo dinamismo da vida noturna:



Antes de seguir de São Paulo para o Rio de Janeiro ainda na entrada dos anos 1920, quando tomaria contato com a boemia carioca, Ribeiro Couto viveu o ambiente da imprensa paulistana, exercendo atividades profissionais relacionadas com o meio. Fez parte da redação do jornal **A tribuna**, em Santos e, posteriormente, já em São Paulo, a redação na qual ficou por mais tempo foi a do **Correio Paulistano**. Mudou-se de Santos, em 1915, para estudar na Faculdade de Direito do Largo São Francisco e sua atividade na imprensa era o que sustentava sua estadia. Nesse período, publica, como poeta estreante, alguns de seus poemas na revista **A Garoa**, periódico que, segundo Maria Célia Rua (2002), acolhia jovens autores como Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Afonso Schmidt e Menotti del Picchia. Em meados de 1918, ganha com o poema “Anhagabaú” um concurso de poesia promovido pela revista **A Cigarra** e com o dinheiro da premiação consegue seguir para o Rio de Janeiro.

Já estabelecido no Rio, passa a ter contato mais próximo com o grupo da revista **Fon-Fon!**, fazendo parte de uma geração de escritores e poetas-jornalistas mais nova que a retratada por Hélios Seelinger, mas que com essa ainda se vinculava fortemente. Após a morte de Mário Pederneiras, em 1915, a revista passou a ser dirigida por Álvaro Moreyra até que o grupo o segue para as revistas **Ilustração Brasileira** e **Paratodos**. Serve como ilustração e registro desse vínculo, além da já citada carta de Ribeiro Couto a Rodrigo Otávio Filho, o seguinte trecho de Álvaro Moreyra:

Geração de **Fon-Fon** – a revista tinha sido fundada por Gonzaga Duque, Lima Campos, Mário Pederneiras. A ela se juntaram, quando Mário Pederneiras ficou sozinho, Felipe D'Oliveira, Olegário Mariano, Homero Prates, Rodrigo Otávio Filho, Hermes Fontes, Ronald de Carvalho, Rui Pinheiro Guimarães, Paulo Godói, Ribeiro Couto, eu. A geração de **Fon-Fon** era tida por simbolista. Na verdade, era maníaca, se os dois adjetivos não qualificassem o mesmo substantivo, a diferença deve ser essa. Geração estrangeira. Estávamos exilados no Brasil. Achávamos tudo

ruim aqui. Vivíamos de cor. Da geração de **Fon-Fon**, partiu, curado dos sentimentos fixos, Raul de Leoni, que foi continuador como Marcelo Gama fora o antecessor. Dois fenômenos. Gerações espontâneas. (MOREYRA *apud* LINS, 2005, p. 104).

De modo geral, o referencial de autores presente na obra de Ribeiro Couto encaixa-se nas leituras comuns que eram feitas pelo grupo de **Fon-Fon!**, a respeito das quais Rodrigo Otávio Filho comenta, em sua apresentação à antologia da poesia de Mário Pederneiras publicada nos anos 1970 pela editora Agir:

E a “gente moça” vivia em sua casa [de Mário Pederneiras], na redação de **Fon-Fon!**, onde ele estivesse, desambicionado de glória e de popularidade, simples e meigo como um irmão mais velho. Era o tempo (1910-1915) em que os versos de Verlaine, Samain, Rodenbach, Antônio Nobre, Cesário Verde, Eugênio de Castro e Cruz e Sousa (o mais alto padrão do simbolismo brasileiro) emocionavam mais os jovens poetas brasileiros do que o pôr-do-sol na baía de Guanabara. (OTÁVIO FILHO, 1977, p. 09).

A respeito de **Fon-Fon!**, Vera Lins (2008) chega mesmo a comentar a possibilidade de existência de um modernismo surgido em terras cariocas antes de 1922 e expresso pelas obras de autores ligados ao grupo e a revistas similares. Diferentemente de ter como base certa matriz de vanguarda, esse modernismo teria ocorrido, então, a partir de uma matriz simbolista. A linguagem proveniente de tal corrente da literatura finissecular seria já uma linguagem *nova*, ainda que não tivesse ocorrido paralelamente à proclamação de rupturas radicais comuns às vanguardas do início do XX. Nesse sentido, a revista ter antecipado **Klaxonna** imagem da onomatopeia da buzina, revela muito de uma diferença que se coloca mais no âmbito da escolha da linguagem entre os dois grupos, do que de uma diferença quanto à percepção do *moderno*, então, basicamente a mesma. Ao sugerir uma antecipação, sob este ponto de vista, Vera Lins parece querer apontar mais para diferenças no modo de encarar uma mesma natureza de signos e percepções do moderno enquanto percepção do urbano, do que de algo no sentido de uma preparação para um modernismo futuro:

O modernismo no Rio começou com os simbolistas, mais dissidentes que revolucionários. Eles foram os críticos da razão moderna, a razão da técnica e da ciência, e buscaram outras razões, através de uma estética da sugestão, de uma imaginação extravagante e uma abertura ao inconsciente. (...) No Café Paris, um desses cafés, mencionado por Luiz Edmundo, no livro **O Rio de Janeiro de meu tempo**, um pouco à parte, em mesa de fundo, se distinguiu um grupo – os poetas Lima Campos, Mário Pederneiras e o crítico e romancista Gonzaga Duque (1863-1911). Os três fundaram **Pierrot** (1890) e **Mercúrio** (1898), folhas pequenas e mais literárias, depois **Fon-Fon!**, em 1907, revista mais mundana, cheia de fotos, que durou mais tempo e que, de certa forma, antecipou a **Klaxon**, modernista por sua ironia e pela incorporação dos signos do moderno. **Fon-Fon!** abriu com a proposta de um passeio de carro pela cidade. Seus símbolos eram o automóvel, metáfora do

moderno, e o repórter, chamado de chofer, e o título, que se confundia com o som da buzina. (LINS, 2008, p. 60).

O trecho permite entrever alguns aspectos do que parece se constituir como *moderno* (aqui também aproximado de *modernismo*), a partir do contexto de tais publicações. Nelas, isso se coloca como o mergulho no *mundano*, na incorporação de signos como o automóvel, o repórter, a buzina, etc. Tal incorporação, todavia, passaria por um filtro que se traduz numa postura de criticada razão moderna, da razão da técnica e da ciência enquanto desencantadoras do mundo. Muitas revistas da época procuravam enfatizar certo imaginário que figurasse temas como a velocidade, a confusão urbana, o cosmopolitismo enquanto valor civilizacional, etc. Todavia, segundo Vera Lins, nas obras de diversos autores que se agremiavam em torno de periódicos como a **Fon-Fon!**, todo esse manancial de imagens e signos sofreria absorções mais complexas e, muitas vezes, pouco otimistas a respeito desse cenário, ainda hoje ameaçador, quando ele se apresentasse como um tema.

Tais revistas eram também o suporte ideal para formas de expressão artística surgidas com o desenvolvimento de técnicas novas no campo das artes visuais. O *art nouveau*, estilo gráfico de maior difusão no período esteve presente tanto nas ilustrações de tais revistas quanto, extrapolando-as, também se torna um estilo definidor dos projetos gráficos de livros simbolistas:

Andrade Muricy, estudando o simbolismo, notou que seus livros e revistas tinham formatos curiosos, com cores, desenhos e vinhetas *art nouveau* sofisticados. Alguns livros tomavam a forma de caixas que tinham de ser abertas, num manuseio diferente pelo leitor, exigindo dele uma participação como autor. Seus poemas se jogavam pela página de modo diferente também levantando interrogações, propondo uma dificuldade para fazer pensar. Os simbolistas brasileiros conheciam Mallarmé, o poeta francês que revolucionou o verso, espalhando-o pela página como numa constelação, como no poema “Um lance de dados”. (LINS, 2008, p. 64).

Se na Europa, em geral, tais manifestações artísticas da *art nouveau* se encontravam em campos distintos das artes, da arquitetura aos projetos gráficos de livros e revistas, inaugurando o campo de design de objetos, no Brasil, como aponta José Paulo Paes (1985), sua expressão mais difundida esteve relacionada mais aos tais projetos gráficos de revistas e livros. Raul Pederneiras e Di Cavalcanti, ambos gravuristas da **Fon-Fon!** seriam alguns dos nomes de destaque nesse sentido.

A presença do *art nouveau* como estilo artístico próprio desse período permite dar a tal momento uma série de caminhos interpretativos. Flora Sussekind (1988) verá em tal fato os indícios de uma produção artística cada vez mais aproximada dos meios de reprodução

técnica modernos. Nessa aproximação, torna-se cada vez mais presente no imaginário citadino a percepção de uma paisagem que já pouco se constitui como natural. Cada vez mais, a paisagem vai se constituindo como paisagem técnica, artificial:

E, pensando no confronto (direto, indireto, fictício) que se esboça, de fins do XIX à década de 20, entre produção cultural e horizonte técnico em formação, é possível imaginar uma pura forma de definição do período literário em questão. E que leve em conta transformações na percepção de autores e leitores citadinos e no modo de produção cultural, em sintonia com uma incipiente profissionalização, sobretudo via imprensa, para os homens de letras e com a configuração de uma paisagem de imagens técnicas, vozes e canções gravadas, reclames impressos, reproduções em série. (SUSSEKIND, 1988, p. 34).

É curioso notar que esse movimento de constituição de uma paisagem antinatural e técnica será parte integrante de todo o universo figurativo do *art nouveau*. Há todo um grupo de artistas do movimento que desenvolverá formas de reproduzir estruturas da natureza em edificações urbanas, em peças de mobiliário, em gravuras, etc.. Miriam de Paiva Vieira (2012) sustenta a tese de que uma tal ênfase em reproduzir tecnicamente o natural a partir de técnicas e materiais novos corresponderia a um movimento de aversão ao tema no campo da arquitetura e a certa intencionalidade de se reproduzir o natural enquanto artifício:

Os ornamentos arquitetônicos produzidos a partir de materiais duros, tais como vidro e o ferro, não têm vida ou movimento. A natureza, petrificada e reduzida ao ornamento, perde todo seu dinamismo. A beleza é alcançada por meio da violação da natureza – ao mesmo tempo em que ela é recriada, é negada. “A natureza encontrada na modernidade é sempre fragmentada, artificial, marcada por manifestações culturais ou artísticas. No *art nouveau*, a natureza é intencionalmente fake. (VIEIRA, 2012, P. 71).

Fazendo uma rápida ponte com a literatura, Miriam Vieira indica como ilustrativo dessa relação entre o natural/artificial, o romance *À rebours* (*Às Avessas*), de Huysmans:

Apesar de Baudelaire ser o poeta mais significativo do período, o romance clássico que melhor reflete as contradições decadentistas em relação ao tema da “natureza” é *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, traduzido para o português como *Às avessas*, e para o inglês como *Against Nature*. O protagonista do romance, Des Esseintes, foge de sua vida burguesa para uma casa de campo, alegando estar em busca da natureza. Porém, o resultado é um ambiente artificial, em que tudo ao seu redor tem uma aparência artificial, e até mesmo o jardim composto de flores verdadeiras revela um aspecto dissimulado. Ao mesmo tempo em que a natureza é recriada, ela é dissimulada. (VIEIRA, 2012, p. 66).

2.4 Do jardim para a rua

É possível ver na obra de Mário Pederneiras, a partir de leitura feita por Antonio Carlos Secchin (2004), uma relação entre o natural e o artificial também como uma relação

definidora da percepção da cidade, sob muitos aspectos. Isso estaria, segundo o crítico, mais presente em suas últimas obras, especialmente em **Ao léu do sonho e à mercê da vida**, de 1906, e em seu último livro, **Outono**, publicado postumamente em 1921. A coincidência com a publicação de **O jardim das confidências**, de Ribeiro Couto, vai além do aspecto cronológico, como procuraremos salientar adiante. Certo registro da musicalidade e dos temas dos poemas (em ambos visualiza-se uma forte presença da poesia de Verlaine) já possibilitaria uma identificação formal inicial entre os dois poetas. Para além disso, chama a atenção ainda, uma postura frente ao urbano que parece, em diferentes graus, resguardar as individualidades que aí se colocam.

Como aponta Ricardo Souza de Carvalho (2000), no início do século XX, o jardim público passou a se estabelecer como uma das faces do processo de modernização de cidades brasileiras como o Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. Devido ao afastamento progressivo da natureza, os jardins atenderiam a um desejo do homem de reconstruí-la, para tê-la, novamente, perto de si. Durante o século XIX, em países como França e Inglaterra, segundo o autor, os jardins públicos convertem-se, inclusive, em índices de civilização e progresso. Aqui, os jardins chegam juntamente com o projeto de modernização de cidades como as mencionadas e que se confunde com “a ânsia de destruição do passado colonial e a construção de uma aparência cosmopolita” (p. 196). Esse vínculo com o espaço da urbe faz com que o jardim acabe se tornando um lugar comum de poéticas que tomam, então, a cidade como tema:

Nas primeiras décadas do século XX, os poetas encontram-se diante dos grandes centros urbanos, que provocam sua sensibilidade e seus meios de expressão. À medida que se configura uma acelerada urbanização, florescem nas cidades jardins públicos e parques. Quanto mais o homem se afasta da natureza, mais deseja reconstruí-la, trazê-la novamente ao seu lado. O que era espaço simbólico, topos universal, também passa a ser espaço urbano, topos da “poética da cidade”. (CARVALHO, 2000, p. 196).

Se fôssemos pensar em poemas de Pederneiras que, sob tal viés, pudessem ser ideais para o estabelecimento de vínculos com a obra de Ribeiro Couto, esses poderiam ser “Passeio Público” e “Trecho Final”, de **Outono**. Em ambos, vemos todo um imaginário relacionado à imagem do jardim público, urbano, e que em Ribeiro Couto funcionará, ao mesmo tempo, como imagem íntima, um jardim de confidências, e imagem da cidade, vide a dedicatória a São Paulo que abre o livro. Há entre os dois uma mesma identidade nas imagens da tarde que se encerra como crepúsculo, do jardim sombrio sob essa mesma tarde e do mistério inerente às paisagens sombrias. Termos como “dolência”, “doçura”, “maciez”, “carícia” e certa

figuração de um sentimento de solidão, de um recorrente estado de convalescência reaparecem com frequência nos dois poetas, para os quais o jardim se constitui como um universo próprio e afeito à melancolia e ao devaneio. Observemos comparativamente os poemas “Passeio Público”, de Pederneiras e “No Jardim em Penumbra”, de Ribeiro Couto:

PASSEIO PÚBLICO

Calmo jardim fechado e antigo,
Que o Sol, de leve, aquece,
E em que a sombra é um abrigo,
Onde o corpo descansa e o espírito repousa.
Aqui dentro, parece,
Vive um pouco da minha mocidade
E alguma coisa
Da vida primitiva e ingênua da cidade;

Velho jardim sombrio
Como um parado olhar convalescente.
Quando, sobre ti, se espalma
O veludo macio
E a sugestiva calma
Que encerra,
A meia sombra do poeta,
És o mais triste dos jardins da Terra.

O teu velho recinto
Convida à cisma e ao sono,
E há qualquer coisa de final e extinto,
No teu cenário vegetal de Outono.
Jardim de Sol e sem a intensidade
Do rumor diário,
Sem a brava luxúria
Desta vegetação que escurece o horizonte.
Velho jardim macio e solitário,
Cheio de evocações do passado, de Mágoas,
E em cuja fonte
O ritmo da água
Parece lembrar a dolente lamúria
Dos antigos amores da Cidade.

Jardim de paz, de quietação, de sono,
Sem florações pujantes e vermelhas,
Sem horizontes de calor e brasas,
Sem o rude rumor da cidade grotesca,
Agitada, excitante...
Velho jardim de Outono
Trecho feliz de província distante
E de impressões serenas,
Onde se ouvem apenas
O adejo de asas,

O zumbir de abelhas
E o rumor da água fresca.

Jardim de ocaso, de ternura e afago,
De indolência e triste,

De vida interior serena e quieta,
 Sem rigores de Sol, que queime e tisne.
 Sempre na sombra de um Outono imerso,
 E onde, eternamente, existe,
 Poeta!
 Para exemplo e ritmo do verso,
 O orgulho de um Cisne
 E a água triste de um Lago.

(PEDERNEIRAS, 1921, p. 51).

NO JARDIM EM PENUMBRA

Na penumbra em que jaz o jardim silencioso
 A tarde triste vai morrendo... desfalece...
 Sobre a pedra de um banco um vulto doloroso
 Vem sentar-se, isolado, e como se esquece.

Deve ser um segredo, um delicado gozo
 Permanecer assim, na hora em que a noite desce,
 Anônimo, na paz do jardim silencioso,
 Na imobilidade extática de prece.

Em lugar tão propício à doçura das almas
 Ele vem meditar muitas vezes, sozinho,
 No mesmo banco, sob a carícia das palmas.

E uma só vez o vi chorar, um choro brando...
 Fiquei a ouvir... Caíra a noite, de mansinho...
 Uma voz de menina ao longe ia cantando.

(COUTO, 1960, p. 21).

A construção da atmosfera das duas cenas parece sugerir certo sensualismo, ter certo apelo sensorial: em ambos os jardins, por meio de personificações próximas, a paisagem como que acaricia seus visitantes. Há um mesmo aproveitamento da polissemia das palavras “espalma” e “palma” em vias de expressar um afago da sombra das palmeiras e, ao mesmo tempo, uma carícia feita por mãos. Há, também, entre os dois poemas, algo que comentamos nas análises anteriores: o eterno e o transitório aqui também se encontram. No jardim do ocaso de Pederneiras *eternamente* existe “O orgulho de um cisne / E a água triste de um lago”. No jardim em penumbra de Ribeiro Couto, um anônimo permanece “Na imobilidade extática de prece”. Mas, se em Pederneiras a palavra “ocaso” evoca significados mais abstratos correlacionados a imagens “naturais” convencionais ao Simbolismo (da ideia de crepúsculo às de decadência e fim), assim como os termos “Outono”, “Cisne” e “Lago”, em Ribeiro Couto, um caminho em direção a uma paisagem sutilmente mais física se visualiza pelo uso da palavra “noite”, significativamente mais concreta se comparada com “ocaso”.

O modo como Anna Balakian distingue entre três tipos de *símbolos* em produções de

poetas simbolistas, indica alguns caminhos possíveis de compreensão das diferenças entre os detalhes dos dois poemas acima. Segunda a autora, poderíamos pensar, sob o ponto de vista da técnica de escrita simbolista, em três variantes de símbolo: os *símbolos naturais*, os *símbolos míticos* e um tipo de símbolo mais específico que se traduziria na *fusão do abstrato e do concreto*. Os dois primeiros teriam relação com o uso e reuso de imagens poéticas comuns relacionadas à natureza; o terceiro, com o modo pelo qual cada poeta procura reunir, em seus versos, em suas metáforas, elementos que pudessem apontar, quase que simultaneamente, dois movimentos aparentemente opostos em direção tanto ao abstrato quanto ao concreto. Nos poemas de Mário Pederneiras e Ribeiro Couto apenas não estará presente o símbolo mítico, sobre o qual, então, não nos deteremos. O jardim, comum aos dois, assim como o Cisne e o Lago, mais especificamente no primeiro, podem ser compreendidos como elementos de convenção enquanto *símbolos naturais*, conforme a autora esclarece:

Os símbolos naturais, como os mencionados por Edmund Grosse, são astronomicamente multiplicados. Existem muitos cisnes percorrendo a gama de desejos do poeta para expressar pureza, virgindade, vazio, esterilidade e todas as nuances do belo mas gelado e vazio! (Quando chegarmos em Yeats não haverá um, mas cinquenta e nove deles em “*The Wild Swans of Coole*”. Finalmente, o poeta espanhol Gonsales Martinez sugeriu que é tempo de alguém “torcer o pescoço do cisne!”). [...] Lembrando-se sem dúvida do parque de Verlaine – “*solitaire e glacé*” – em “*Colloque Sentimental*”, que traduziu, Stefan George descreve seu próprio jardim, o jardim de Algabal, o imperador negro e melancólico, na seção de *Algabal* chamada “*Im Unterreich*”. (BALAKIAN, 2007, p. 84).

Anna Balakian compreende que a terceira forma do símbolo teria sido a mais bem-sucedida na medida em que seria um recurso poético explorado por grande número de poetas após o *cénacle* simbolista até bem adentrado o século XX. Esta forma, “criada pela fusão da realidade física ou concreta com o estado de espírito interior ou abstrato” seria a mais flexível enquanto técnica capaz de gerar multiplicidade de sentido, independentemente do uso de imagens convencionais ou não. Todas elas, todavia, serviriam a um mesmo propósito, o de “tornar efetivo o uso de um discurso equívoco”:

Em resumo, independentemente do sentido particular usado, podemos dizer que estes poemas que são diferentes dos românticos se forem capazes de tornar efetivo de vários modos o uso do discurso equívoco: a palavra incomum, o objeto, a paisagem, o mito, a união das características abstratas e concretas cuja relação evidente – sendo todos esses recursos tentativas de transcender o significado direto do poema e abrir perspectivas à conjectura para elevar a experiência limitada do homem-poeta e do homem-leitor a um nível de múltiplas possibilidades. Este objetivo foi um dos principais denominadores comuns do simbolismo europeu. (BALAKIAN, 2007, p. 88).

Tendo em vista essa breve tipologia de símbolos traçada por Balakian, poderíamos nos perguntar se o que vínhamos investigando a partir do termo *cotidiano* nos poemas “No Cais”, “Atlântico” e “O vagabundo” e que chegamos a pensar como mescla de mistério e realismo poético, não estaria relacionado, então, com a ideia de símbolo enquanto fusão do abstrato e do concreto. Se a resposta a essa pergunta puder ser afirmativa, poderíamos, então, considerar que essa fusão já estaria presente na dedicatória-poética a São Paulo que abre **O jardim das confidências**. De modo geral, também seriam marcas disso a mescla entre o universo referencial evocado no título – elemento das cidades brasileiras que se ajardinavam no início do século XX – e o termo “confidências”, que evoca, então, o universo interior, íntimo. É assim que a relação do poema de Pederneiras com seu título “Passeio Público” parece também apontar para uma direção análoga, pois o que se parece propor é uma espécie de fusão da imagem do jardim público à ideia de uma “vida interior, serena e quieta”. Fusão que rende a imagem-símbolo, poderíamos talvez dizer, e que norteia livro de estreia de Ribeiro Couto.

Ainda mais ilustrativo de tal proximidade entre as obras é o poema “Trecho Final”, que fecha o livro póstumo de Pederneiras:

TRECHO FINAL

Meia tinta de cor dos ocasos de Outono,
 Sonho que uma ilusão sobre a vida nos tece
 E perfume sutil de uma folha de trevo,
 São, de certo, a feição deste livro que escrevo
 Neste ambiente de silêncio e sono
 Nesta indolência de quem convalesce.

Meu livro é um jardim na doçura do Outono
 E que a sombra amacia
 De carinho e de afago
 Da luz serena do final do dia;
 É um velho jardim dolente e triste
 Com um velho local de silêncio e sono
 Já sem luz de verão que o doire e tisne,
 Mas onde ainda existe
 O orgulho de um Cisne
 E a água triste de um Lago.

(PEDERNEIRAS, 1921, p.75)

A segunda estrofe é quase um prólogo para o título do livro de Ribeiro Couto, no qual estarão também presentes as paisagens outonais, como em “Elegia de Maio” e em “A velha praça”, e que se mesclam à figuração de um frio invernal, que serve também de recurso referencial à cidade de São Paulo, assim como em “Elegia de uma Noite de Junho” e “Elegia

do Inverno de São Paulo”. Os momentos crepusculares estarão presentes também em poemas como “Canção de uma Noite Voluptuosa”, “A Cabeça ao Crepúsculo, sob o Arvoredo”, “Canção de um Crepúsculo Caricioso”, “Quando Aparece a Primeira Estrela”. Tais recorrências de tom e de temáticas, de certo modo, de fácil mapeamento entre os livros de Mário Pederneiras e de Ribeiro Couto, ilustram bastante bem a origem da tendência da crítica em agrupá-los, junto a outros autores, em termos como penumbrismo e crepuscularismo¹⁵.

Se comparássemos as manchas gráficas das duas obras, provavelmente a de Pederneiras teria um aspecto mais evidentemente “experimental” para a época, na medida em que mais irregular, enquanto a de Ribeiro Couto seria constituída por blocos mais ou menos homogêneos em seus tamanhos e extensões. Há alguns sonetos no livro e poemas um pouco mais extensos, mas, à exceção do poema da dedicatória “A São Paulo” e de “A Velha Praça”, únicos poemas do livro em verso livre, a grande parte deles oscilará entre decassílabos e alexandrinos. O tom coloquial entre os livros se assemelha bastante, mas Ribeiro Couto já não se liga aos temas e atmosferas finisseculares pela referência a signos mais típicos do Simbolismo, como o faz Pederneiras.

Ribeiro Couto parece se preocupar mais, embora sem abrir mão de símbolos análogos, em compor paisagens íntimas que, aos poucos, vão se aproximando de referentes mais concretos, ao menos se pensarmos nos termos da comparação que viemos propondo até aqui. Essa movimentação direciona sua poesia ao que procuramos compreender como o cotidiano que guarda uma carga de expansão para além de si. Nos poemas de Pederneiras que procuramos analisar, os elementos que remetem ao *símbolo natural* procuram dar conta de uma consolação na própria poesia diante do fim da caminhada e, nesse intuito, nada mais coerente do que evocá-los enquanto marcas genuínas de sua filiação poética. Apesar de iniciar sua obra, de certo modo, onde a de Pederneiras termina, aquela não parece ser uma preocupação prioritária em Ribeiro Couto. Quanto a isso, seria curioso notar algumas diferenças entre as capas dos livros mencionados, tão próximos entre si, como vimos, mas em relação às quais as interpretações de cada um dos capistas parecem apontar para os já sugeridos caminhos que se distanciam:

¹⁵ Uma questão que este trabalho não procurará investigar, mas que ganha pertinência no âmbito dessa discussão à luz da tipologia do símbolo proposta por Anna Balakian, seria averiguar até que ponto os penumbristas teriam explorado uma série de “símbolos naturais” que procuravam desenvolver entre eles ou até que ponto seus jardins, suas praças eram buscados nas imagens convencionais do Simbolismo.



A capa do livro de Pederneiras, num estilo típico do *art nouveau*, especialmente no traço dos galhos das árvores, estampa os signos a que nos referimos anteriormente e com os quais ele fecha o poema final do livro. As folhas que caem do lado de fora do quadro da imagem evocam ainda o movimento do cair das folhas do famoso “*Chanson d’automne*”, de Verlaine¹⁶, poema que apresenta traduções de Onestaldo de Pennafort e de Guilherme de Almeida, dois outros poetas que também costumam ser agrupados entre os penumbristas. A capa do livro de Ribeiro Couto, desenhada por Di Cavalcanti, também tem elementos do estilo, especialmente no que diz respeito à estilização de um elemento natural figurado pelos ciprestes. A figura feminina da capa, todavia, apresenta-se aparentemente como uma incógnita. Poderíamos, quem sabe, procurar vê-la como uma espécie de “musa urbana”, dada a dedicatória a São Paulo. Mas seria, também, possível procurar estabelecer uma relação entre essa figura e as mulheres que *passam* por alguns poemas de seu livro.

O tema do encontro amoroso está presente em “A Desconhecida que Vem à Noite” e a caracterização da mulher no poema permite algumas aproximações com a figura feminina da capa: “Quem será, porventura, essa mulher tristonha / Que ainda agora se foi do meu frio

¹⁶Referindo-se a poetas que o haviam contagiado, Ribeiro Couto citará, com entusiasmo, no final do trecho a seguir, os versos iniciais do poema de Verlaine, com uma sutil alteração que, excluindo-se a hipótese da citação de cabeça, parece ser sugestiva em relação à sua compreensão do termo “influência”: “E eis aqui, meu caro Didi, tudo quanto por agora te posso dizer, e que podes publicar integralmente. Não tenho nenhum orgulho de haver, em certa fase da minha vida (a fase inicial pelo menos), ‘contagiado’ alguns poetas, uns grandes, outros pequenos, outros intermediários. Eu próprio sou um ‘contagiado’. Nada me é mais grato do que proclamar as ‘influências’ que recebi na minha formação, e espero em Deus continuar a receber. Sobre ‘influências’, teria muito que escrever. Segundo a minha experiência, a maio[r] ou a melhor de todas não é a que vem de um livro inteiro, mas sim às vezes de um pequeno poema, e até mesmo de um só verso. “*Les sanglots longs de l’automne...*” (COUTO, 1957, pp. 2-3).

aposento? / Tinha o todo de quem mesmo acordado sonha: / O olhar nevoento... [...] Que palidez! Que mãos de cera doentia! / E que boca sem cor, de violeta fanada!” (COUTO, 1960 p. 14). O poema fixa-se no momento em que a figura feminina parte, depois do encontro e, antes de ir embora do aposento, ela mesma diz não saber quem é, quando o sujeito pergunta por seu nome: “E ia partir... Tive uma voz comovida: / ‘Quem és tu? Antes de ir dize quem és, espera...’ / Então me respondeu: ‘Sou a desconhecida’ / E que ela própria não sabia quem era.” Ao final do poema, o sujeito lírico dirá, certo da melancólica condição desse encontro, que nunca mais a encontrará pelo caminho.

Tem-se aí, de algum modo, uma variação sobre o tema do poema “A uma passante”, de Baudelaire e, quando nos atentamos aos poemas de temática amorosa de seus três livros, fica ainda mais evidente esse diálogo. Nesses casos, encontraremos também aquela busca por uma “felicidade impossível” analisada na segunda seção do capítulo. Seria ainda necessário procurar inventariar os poemas de tal temática na obra de Ribeiro Couto, no intuito de tentar compreender as variações do diálogo com o poeta francês¹⁷. Continuando, porém, num esforço de leitura da capa, poderíamos talvez estabelecer, numa linha ainda próxima a Baudelaire, uma ligação entre a Desconhecida, que mal sabe quem é, e as figuras das prostitutas e cortesãs, tão presentes no imaginário literário que tematiza a cidade moderna. Ela reaparecerá nos livros posteriores de Ribeiro Couto, como a dançarina Milonguita, nos **Poemetos de ternura e melancolia** e como Lolita Gonzalez, em **Um homem na multidão**.

Ela aparecerá ainda numa personagem com o sugestivo nome de Olímpia, em um conto de Ribeiro Couto intitulado “Diário de amor de um moço delicado”: costureira humilde por quem Cláudio, um funcionário público, apaixona-se para depois entrar numa espiral de paranoia ao mínimo sinal de que ela teria sido cortejada por outros homens. Ao final do conto, Cláudio se muda para uma cidade do interior, fugindo da frustrada futura sogra que concluíra, anteriormente, a possibilidade do casamento e que, vendo-se contrariada passa a ir, todos os dias, à repartição em que ele trabalhava, exigindo o enlace. O conto evoca a Olympia de Hoffmann, mas em lugar do surto psicótico de Nathanael, após descobrir-se apaixonado por uma boneca, Ribeiro Couto busca uma saída por uma chave mais cômica, ainda que o conto tenha também uma atmosfera um pouco obscura e melancólica. A referência ao conto ajuda a propor ainda um diálogo com outra obra de título análogo.

Arriscando uma leitura breve de alguns dos elementos composicionais da capa de **O jardim das confidências**, alguns detalhes podem ajudar a sugerir um diálogo com o campo

¹⁷ No capítulo seguinte iniciamos este trabalho em uma proposta de análise comparativa dos poemas “A uma passante” de Baudelaire e o poema “Carícia”, de Ribeiro Couto, publicado em **Um homem na multidão**.

das artes plásticas. Levando em conta a posição central da figura feminina, poderíamos nos perguntar se Di Cavalcanti não pretendia, com isso, representá-la por meio de uma simbologia clássica que, como nas madonas de Leonardo e Rafael, parte sempre de uma figura triangular central, normalmente sugerindo um movimento de ascensão¹⁸. É possível perguntar, então, o que a capa sugere ao representar uma mulher comum nessa estrutura que, então, poderíamos chamar de “clássica”. Identificada a uma espécie de musa urbana, não seria incoerente que tal representação associasse a figura feminina a uma ideia abstrata. Os trajes comuns, talvez à moda dos anos 1920, parecem, todavia, entrar em tensão com a escolha de sua representação enquanto figura ascensional, tendente ao abstrato e esse choque de elementos parece dar pistas que permitem perguntar se Di Cavalcanti não faz aqui certa aproximação entre o *alto* e o *baixo*, o *ideal* e o *transitório*, que pudesse remeter ao que se vê numa tela como *Olympia* (1863), de Édouard Manet, considerada por muitos como uma obra fundadora da arte moderna.

No trecho abaixo, a historiadora da arte Dora Longo Bahia (2015) descreve, em linhas gerais, algumas linhas de força presentes no quadro:

Apesar de ter como modelo a **Vênus** de Urbino, de Ticiano, a **Olympia** de Manet apresenta um nu desespiritualizado e materialista. Ambas as pinturas retratam uma jovem nua, deitada num divã, encarando o observador. Entretanto, a *vênus* de Ticiano é uma alegoria do “amor sacro”, do belo inteligível e ideal, enquanto a prostituta de Manet destaca não a atemporalidade do espírito, “mas a historicidade, o elo orgânico do trabalho artístico com o seu contexto histórico”. As cores chapadas e opacas, os contrastes bruscos e a falta de acabamento de *Olympia* também negam o padrão clássico das *vênus* quinhentistas, aproximando a pintura das obras gráficas, mecânicas e industrializadas. (BAHIA, 2015).

A figura feminina da capa de Ribeiro Couto poderia ser ainda aproximada, quando em relação com seus poemas e com as possibilidades de seus vínculos literários, com a figura feminina de um poema como “*Mon rêve familial*” (Meu sonho familiar), de Paul Verlaine, poema também traduzido por Guilherme de Almeida. O poema procura delinear a imagem de uma mulher que surge para o sujeito lírico recorrentemente na forma de sonho e na descrição de seus traços, que se diversificam ao invés de se particularizarem, ao mesmo tempo em que temos a impressão de que se trata de um ideal feminino, quase espiritual, também vamos nos dando conta de que a mesma descrição poderia também estar se referindo à imagem das

¹⁸ Wendy Beckett (1997) registra essa configuração da Madona no espaço da tela nas pinturas renascentistas, a partir da obra **A madona do prado** (1500-1505), de Giovanni Bellini, segundo a autora, importante modelo para os pintores clássicos. Em análise do quadro, ressalta como convenção pictórica o fato de as vestes de Maria formarem uma pirâmide, além de, pela perspectiva, a representação de sua cabeça resultar à altura do céu, sugerindo o movimento ascensional (ver p. 109).

cortesãs parisienses. O poema segue abaixo:

MON RÊVE FAMILIER¹⁹

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.

Car elle me comprend, et mon cœur transparent
Pour elle seule, hélas! cesse d'être un problème
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.

Est-elle brune, blonde ou rousse? Je l'ignore.
Son nom? Je me souviens qu'il est doux et sonore,
Comme ceux des aimés que la vie exila.

Son regard est pareil au regard des statues,
Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a
L'inflexion des voix chères qui se sont tues.

(VERLAINE, 2010, p.40).

Há, inclusive, correspondências entre as características dessa mulher que habita os sonhos do eu lírico de Verlaine e de algumas figuras femininas presentes em **O jardim das confidências**. O poema “Sob a lâmpada” apresenta uma cena próxima em que o sujeito lírico aguarda uma mulher, em seu quarto: “Nesta noite virás com teu sorriso grave, / Com teu olhar amigo, e tuas mãos de amantes, / Pôr em meu abandono um encanto suave” (COUTO, 1960, p. 26). O “olhar amigo” e as “mãos de amantes” dão conta de duas emoções complementares

¹⁹Segue tradução de Guilherme de Almeida intitulada “Meu sonho familiar”:

Sonho às vezes o sonho estranho e persistente
De não sei que mulher que eu quero e que me quer,
E que nunca é, de fato, uma única mulher
E nem outra, de fato, e me compreende e sente.

Compreende-me, e este meu coração, transparente
Para ela, não é mais um problema qualquer,
Só para ela, o meu suor de angústia, se quiser,
Chorando, ela transforma em frescura envolvente.

Se é morena, ou se loura, ou se ruiva – eu ignoro.
Seu nome? É como o nome ideal, doce e sonoro,
Dos amados que a vida exilou para além.

Seu olhar lembra o olhar de alguma estátua antiga,
E sua voz longínqua, e calma, e grave, tem
Certa inflexão de emudecida voz amiga.

(VERLAINE, 2010, p. 41).

relacionadas ao enlace amoroso: *amar/sentir* e *compreender* e que no poema de Verlaine estão presentes no segundo hemistíquio do quarto verso: “*et m’aime et me comprend*”. A pergunta sobre a cor dos cabelos “*Est-elle brune, blonde ou rousse? Je l’ignore*” é evocada no já citado “A mulher que passa enquanto a chuva cai”: “Bonita... loura... E me agita / Esta pergunta: onde irá? / Onde irá? Loura... bonita... / Quem sabe lá? (1960, p. 47). Os dois últimos versos do primeiro terceto (“*Son nom? Je me souviens qu’il est doux et sonore, / Comme ceux des aimés que la vie exila*”) também reaparecem na “Elegia de uma noite de junho”: “Penso em ti que partiste / Para um nevoento além, minha madona triste...”, “Porque partias para longe, para a vida...” (1960, p. 13), havendo no poema de Ribeiro Couto a nomeação dessa figura feminina que logo parte, ainda que pelo termo idealizador “Madona”. Evoca-se também nesse trecho a ideia de *exílio* causado pela própria vida, o que dá, de certa forma, maior gravidade ao tom melancólico da ideia de perda de vínculos e do desenlace amoroso.

Nos **Poemetos de ternura e melancolia** (1924), o aparecimento de uma figura feminina como em “A Mulher Passageira”, representará um encontro amoroso que já pouco tem para o sujeito a contraparte do sonho e do ideal, quase que completamente substituídos pela irritação e pelo tédio. A irônica pergunta final que a mulher lhe faz após o encontro, parece apontar para o próprio esvaziamento do poético e de um lirismo amoroso que se constitua também como movimento de ascensão. A musa urbana parece ir-se tornando cada vez mais mundana e assim a percepção delicada do poeta que, num poema seguinte, vai pelas ruas e pelas praças “completamente perdido na turba” dado à “necessidade fina, vaga / Da mulher não encontrada nunca” (COUTO, 1960, p. 82), para entrar, cada vez mais, em uma tensão de teor tendente mais ao negativo. Não fosse pelo humor da ironia, a pergunta final do poema feita pela amante passageira, praticamente levaria o sujeito lírico a um completo sufocamento:

A MULHER PASSAGEIRA

Esta mulher que prometeu vir
Não é a mulher do meu desejo.
É a mulher do meu tédio...

Ela virá dentro de uns instantes.
Vai bulir em todas as coisas,
Vai andar por estes tapetes,
Perguntará por outras mulheres.

Responderei a tudo com doçura...
Entretanto, é a mulher do meu tédio.

E ao partir, distraída e fatigada,
Escolherá um livro na estante
Perguntando: “meu amor, vale a pena?”

(COUTO, 1960, p. 81).

O que se parece questionar aí é a própria capacidade de sua poesia lidar com esse mundo quando nele impera mais o tédio, quando a aproximação com o outro, ainda que melancólica, é, de certo modo, barrada. A identificação por meio da tristeza, recorrente em sua poesia, permite a esse sujeito ao menos compartilharse sentimento de melancolia, que surge quase como condição humana. O tédio, porém, interrompe esse possível reconhecimento. Em Mário Pederneiras, a poesia ainda serve de resguardo desse mundo, como aponta, inclusive, Antonio Carlos Secchin: “Adeus em tom menor, sem fanfarras, onde no poema ‘Trecho Final’, o poeta, altivo, vira as costas à cidade, e suavemente se entrega, no aconchego e no acalento da natureza, ao silencioso reencontro de uma paisagem de penumbra que sempre o fascinou” (2004, p. 181). No caso de Ribeiro Couto, porém, o universo de seu humilde cotidiano começa a ser tomado pelos rumores da cidade. Adiante procuraremos refletir sobre como sua poesia, sem abrir mão de parte de questões aqui apresentadas, procura reagir ao “Seu confuso rumor, feito de tantos rumores” (COUTO, 1960, p. 111).

3 ENTRE A SURDINA E A MULTIDÃO

3.1 Evocações poéticas e atmosfera lírica

Ao lermos as três obras iniciais de Ribeiro Couto ou, mais especificamente, seus dois primeiros livros, talvez o aspecto mais visível a chamar a atenção como característica geral dessa poesia seja o modo como aspectos do que poderíamos chamar de uma interioridade lírica vão sendo traçados quase que simultaneamente à descrição dos espaços que cercam, ou que se situam no campo de visão do eu lírico. De maneira geral, entre a interioridade desse sujeito e aquilo que está ao seu redor, aquilo que está fora dele, não parece haver uma barreira muito nítida e, se há, tem-se a impressão de que se trata de uma membrana muito fina, ou, porosa, que permite um contato mútuo entre as duas partes. Apontamos algo nesse sentido anteriormente quando nos detivemos no texto de Ronald de Carvalho e comentamos rapidamente alguns traços do poema “Chuva”, que ilustra essa espécie de fusão perfeitamente.

Nesse poema isso ocorre, cabe lembrar, especialmente a partir da retomada da descrição da cena – descreve-se uma tarde cinza sob a garoa – pelas metáforas, tanto de um

verso avulso entre duas estrofes, quanto dos últimos versos: “Dentro de nós existe uma tarde mais fria...”, “Somos como os rosais que, sob a chuva fria, / Estão lá fora no jardim se desfolhando / Chove dentro de nós, chove melancolia.”. No poema, essa retomada da descrição pela metáfora é um recurso mais específico, que complementa o estabelecimento da atmosfera melancólica a partir da sonoridade macia e do andamento lento dos versos, o que explica, em parte, a opção por um verso tão extenso quanto o alexandrino.

Pode-se dizer também que um outro elemento que chama a atenção, quando entramos em contato com os poemas desses livros, é a impressão de que essa sonoridade e andamento parecem se estabelecer a partir de uma mesma base de “notas” e ritmo. Os poemas parecem ter uma modulação comum que, se inicia na sonoridade, se desprende para as imagens e para o caráter melancólico dos versos. E se há algo que diferencia mais expressivamente esses três livros uns dos outros, isso parece se dar mais no âmbito de uma nuance entre esses três elementos. Se, em **Um homem na multidão**, entra em cena um imaginário urbano mais direto e ainda não presente nas duas obras anteriores, nos **Poemetos de ternura e melancolia** parece haver certo enxugamento no tom melancólico em relação ao modo como ele está presente em **O jardim das confidências**, por exemplo. Apesar disso, esse tom parece se manter mais ou menos constante, independentemente da dinâmica própria de cada uma das obras. Quanto a essa continuidade entre eles, interessante notar os seguintes trechos do ensaio de Adolfo Casais Monteiro:

O poeta já sabe [em **O jardim das confidências**] que sua melodia será lenta, surda e nua, mas essa lentidão, essa nudez e essa voz em surdina não têm toda a particular musicalidade, a linha melódica que, mais tarde virá revelar-se. (...) Tudo isso há de aparecer nos livros posteriores, mas com uma simplicidade menos estudada – sentida bem de dentro – com uma emoção que não estará como aqui, demasiado próxima da sentimentalidade para ser verdadeira emoção. (MONTEIRO, 1934/1972, p. 150).

Nos **Poemetos de ternura e melancolia** a voz do poeta não é diferente para cantar o “Domingo”, a “Delicadeza do crepúsculo” e a “Chuva silenciosa” (...). O poeta ouve a sua vida anterior e o que o rodeia com o mesmo ouvido hipersensível, pelo qual não penetra o eco das coisas, mas da própria realidade. Com elas ele vibra, e temos a impressão de que falariam assim se tivessem voz. (MONTEIRO, p. 155).

Um homem na multidão não se distingue dos **Poemetos** por qualquer reviravolta que atirasse o poeta para outro clima poético; muito ao contrário, encontramos aqui a mesma intimidade com os *segundos planos* das almas e das coisas, igual ternura, igual discreta ironia, igual melancolia... E contudo, há qualquer coisa a mais. (MONTEIRO, p. 156).

Em **O jardim das confidências**, entraremos em contato com um eu que parece encontrar especialmente na solidão de ambientes fechados e noturnos o seu lugar, senão de refúgio, ao menos de material imaginativo, a partir do qual começará a definir o modo como

se dá sua relação com as coisas. Para isso, lança mão de uma construção particular da atmosfera dos poemas como uma espécie de *clima emotivo*, aproveitando a ideia de “clima poético” utilizada por Casais Monteiro. Parece ser por meio dos elementos que o compõem, então, que irá se dar a fusão entre uma subjetividade que raramente se mostra para além de traços vagos, sugestões melancólicas e o espaço circunscrito a esse eu, em relação ao qual ele pode se definir como um observador. Esse espaço será constantemente saturado por uma interioridade, até que, ao chegarmos a **Um homem na multidão**, obra que se abre mais diretamente à cidade, não será raro o ambiente saturar a interioridade quando não do próprio sujeito, reduzido às vezes a um olhar que observa uma cena.

Será possível observar que, ao longo das três obras dos anos 1920, algumas marcas desse clima emotivo deixam de constituir, aos poucos, um elemento mais associado a um espelhamento entre a expressão da subjetividade e a figuração de ambientes fechados para se tornar um elemento cuja função será mais a de sugerir certa impressão que tenderá ao cerceamento da interioridade por cenas urbanas. Em outras palavras, é como se esse véu que se constitui basicamente a partir da soma particular de frase melodiosa e imagem deixe de sugerir um espelhamento entre figurações dos sentimentos e ambientes fechados e, até mesmo, entre sentimentos e paisagens de tom mais fugidio – como as tardes cinzentas tomadas pela neblina – para passar a sugerir um modo particular de absorção do urbano numa subjetividade que, em muitos momentos, parece mesmo sumir de cena enquanto voz elocutória para ser quase toda descrição.

De maneira geral, esse percurso inicial da obra do poeta santista, bem como o possível fechamento de ciclo que o livro de 1926 parece delinear, levanta ao menos duas questões que pretendemos começar a pensar: a primeira diz respeito ao modo pelo qual esse clima emotivo vai se construindo como interioridade e, posteriormente, como ele dialoga com o espaço urbano. Complementarmente, podemos ainda pensar em como essa subjetividade pode se constituir em diálogo com outras obras em que o urbano é tematizado. Como apontamos no primeiro capítulo, a imagem do *flâneur* baudelairiano também estará presente nesses livros de Ribeiro Couto, assim como o título **Um homem na multidão** evoca diretamente o conto “The man of the crowd”, de Edgar Allan Poe. Além disso, como já citamos anteriormente e como veremos mais detidamente adiante, o modo como as emoções do sujeito lírico de grande parte dos poemas de Couto costuma se apresentar, a partir de uma tensão entre sentimentos íntimos e a figuração do espaço circundante, evoca também as poesias de Antônio Nobre e de Cesário Verde.

Levando em consideração todo o painel da recepção crítica do poeta traçado anteriormente, procuraremos fugir nesse trabalho a uma leitura que veja entre **Um homem na multidão** e as duas obras anteriores de Ribeiro Couto uma relação automática de evolução, ou de amadurecimento formal, assim como pretendemos evitar pensar a relação de sua obra com a de outros autores como uma relação entre influenciado e influenciadores, em que apenas a primeira é devedora da segunda. Mais próximos de Eliot em “Tradição e talento individual”, procuramos compreender a dinâmica entre poeta e tradição no sentido de um ajustamento constante, do presente no passado e do passado no presente:

A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; (...) Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quando temporal reunidos, é o que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (ELIOT, 1919/1989, p. 38).

O pensamento de Eliot contribui, ainda com a exploração da afinação da noção de *clima emotivo*, na medida em que considerar o termo *emoção*, a partir de seus ensaios teóricos, significará algo mais da esfera de efeitos criados pelo texto, ou do desenvolvimento de um motivo, de um lugar-comum, ao contrário de algo no sentido de uma expressão direta de emoções individuais de um eu empírico:

O objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais. E emoções que ele jamais experimentou servirão, por sua vez, tanto quanto as que lhe são familiares. (ELIOT, 1919/1989, p. 47).

Tendo isso em vista, o que pretendemos com a investigação da relação entre clima emotivo e subjetividade, ou, em decorrência disso, entre clima emotivo e lirismo, estará mais em consonância com esse conceito de emoção. Desse modo, assim como o seu efeito, nas palavras de Eliot, será fruto da combinação de “uma série de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que serão a fórmula dessa emoção particular” (1971, p. 790), procuraremos também investigar a série de elementos que ajudam a formular os efeitos desse clima emotivo, a partir desse arranjo de objetos, *correlatos objetivos*, e de algumas evocações a outras obras discerníveis nos poemas de Ribeiro Couto.

O termo *correlato objetivo*, com o sentido que sugerimos acima, é formulado por T.S. Eliot no artigo “*Hamlet and his problems*”, de 1920. Nesse texto, Eliot aponta alguns

problemas na peça de Shakespeare relacionados, em linhas gerais, com certa inadequação entre o modo como é representada a *loucura* de Hamlet e o andamento da ação do drama. As divagações do príncipe dinamarquês acabariam por tomar maior destaque na peça do que o próprio mote, o qual, segundo Eliot, deveria centrar-se no desenvolvimento do motivo da *vingança*. Todavia, a ênfase em sua loucura e em seus questionamentos existenciais obscuros acabam por ultrapassar sua função no desenvolvimento da peça, além de nublar, de certo modo, as compreensões das emoções do personagem para o público. Essa espécie de descompasso entre a ação do drama que, então, se atrasa, e a incomunicabilidade das *emoções* do personagem central levam Eliot a considerar a peça, do ponto de vista da estrutura dramática, um fracasso artístico.

Esse descompasso apontado na peça de Shakespeare serve, então, para a formulação do conceito de correlato objetivo: “o único modo de expressar uma emoção na forma de arte é descobrindo um ‘correlato objetivo’; por outras palavras, um conjunto de objetos, uma cadeia de acontecimentos que será a fórmula dessa emoção específica; de tal maneira que quando os factos exteriores, que devem resultar em uma experiência sensorial, são facultados, a emoção é imediatamente invocada” (ELIOT *apud* CARVALHO, 2010, p. 71). Shakespeare, então, teria falhado sob o ponto de vista da escolha e da configuração dos correlatos convenientes a um drama de vingança e também daqueles que dariam maior clareza à compreensão das emoções do próprio Hamlet.

Como salienta Odorico Leal de Carvalho (2010), o correlato objetivo aponta para uma noção de *impessoalidade* poética, pois sugere-se que é no modo como se estrutura um texto que se garante a comunicação entre as emoções poéticas, ou ficcionais e o público/leitor. O correlato objetivo permite ao texto um maior alcance que implica em “transformar as agonias íntimas e pessoais em algo rico e estranho, algo universal e impessoal” (CARVALHO, 2010, p. 70), no sentido de transformar tais agonias em peças de linguagem capazes de produzir no leitor emoções análogas às experimentadas pelo autor. O conceito implica, enfatiza Odorico de Carvalho, “que a emoção é construída na estruturação do texto, de modo que este se liberta da presença autoral, passando a respirar por si mesmo” (2010, p. 71). Winsatt e Brooks (1971) apontam para os desenvolvimentos do termo, sob o ponto de vista da crítica literária:

A frase “correlativo objetivo” alcançou uma projeção muito maior do que o autor podia ter esperado ou desejado. Com a vantagem da retrospectiva é fácil ver porquê; a noção de um correlativo objetivo põe firme ênfase sobre a obra em si mesma como estrutura. Como o poeta não pode transferir as suas emoções diretamente para os seus leitores, deve haver alguma espécie de mediação – “uma série de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos”. É através deles que necessariamente toma lugar a transação entre o autor e o leitor. É onde é objetificado “o que o autor tem

para dizer” e é na forma e no caráter desse objeto que o crítico está propriamente interessado. (WINSATT; BROOKS, 1971, p. 790).

Os autores enfatizam, ainda, que tal formulação de Eliot bebera bastante nas teorias e nas práticas de poetas como Baudelaire e Mallarmé e de demais teóricos do Simbolismo:

A doutrina do correlativo objetivo é uma espécie de somatório que Eliot, juntamente com Hulme e Pound, derivaram da teoria e da prática dos simbolistas franceses. Os simbolistas afirmavam que a poesia não podia exprimir diretamente a emoção; as emoções só podem ser evocadas. E os seus estudos tinham discutido os vários meios pelos quais isso podia ser feito. Baudelaire mantinha cada cor, som, cheiro, conceitualizava a emoção, e cada imagem tinha a sua correspondência em cada um dos outros campos. Mallarmé, insistindo em que a poesia era feita não de ideias, mas de palavras, dedicou-se a explorar as potencialidades das palavras concebidas como gestos ou como modos de sugestão emotiva, e tratou o efeito mútuo das palavras como uma espécie de ballet ou uma espécie de organização “musical”. Nomear um objeto era destruir três quartas partes do prazer próprio de sua evocação poética. Pound, ao reconhecer as “grandes dádivas do ‘simbolismo’ menciona especificamente ‘a doutrina segundo a qual devemos ‘sugerir’ ao invés de ‘apresentar’”. (WINSATT; BROOKS, 1971, p. 790).

Tendo feito essa breve digressão a respeito do termo correlato objetivo, podemos dizer que aquilo que Adolfo Casais chama de “clima poético” e que também chamamos de “clima emotivo” é o que na poesia de Ribeiro Couto surge como resultado de um processo evocativo, sugestivo, que envolve certa escolha própria de uma “série de objetos”, de “situações” e cadeias de acontecimentos. Registramos anteriormente a existência de elementos, imagens e cenas que são frequentes em sua poesia, assim como certa atmosfera comum a muitos poemas e isso nos dá mais pistas da existência de um trabalho poético que enverede por este caminho. Resta-nos, então, investigar quais as emoções e como elas se colocam em sua poesia, em vias de caracterizar esse tal clima emotivo.

Para Adolfo Casais Monteiro, uma marca importante da poesia de Ribeiro Couto seria a impressão que ela nos passa de estarmos diante de palavras que soam como que naturalmente, ou de estarmos diante de uma “espontaneidade da forma”. O crítico procura traçar as raízes disso a partir da evocação de Cesário Verde e António Nobre. De Cesário, a evocação seria sentida especialmente pela densidade com que a realidade é tratada, a partir da qual se sugere um entrelaçamento entre o mundo e a interioridade, em sentido oposto ao do que seria esperado por uma literatura realista, de anotação “direta” do real (ou do que se pode compreender como o real), e num esforço de apagamento de um eu elocutório. Assim como em Ribeiro Couto, na obra de Cesário Verde, as imagens do cotidiano comporiam, portanto, uma espécie de realidade psíquica particular que, então, daria o tom e o clima dos poemas.

As afinidades com Antônio Nobre iriam pelo mesmo caminho, pois, segundo Casais Monteiro, teríamos aqui um poeta para o qual a realidade também seria matizada pela figuração de uma interioridade que, de certo modo, torna-se estranha a si mesma. O diálogo com Nobre ocorreria de maneira distinta de como sua obra se aproxima da de Cesário Verde, na medida em que, nesse caso, salienta o crítico português, a obra de Ribeiro Couto parece também estar próxima da expressão de certos estados psíquicos que levam o sujeito lírico a um constante estado de paroxismo afetivo. Seria, portanto, por aspectos dessa *emoção* (nos termos de Eliot) que a poesia de Ribeiro Couto evocaria a obra de Antônio Nobre. Desse, a obra do poeta santista evocaria, ainda, certa liberdade no sentido do uso de uma dicção ou linguagem mais coloquial e de aspecto simples, além das inovações no ritmo pela superação do que ainda pudesse soar como um uso maquinal das formas fixas.

A relação que Casais Monteiro estabelece entre os dois poetas portugueses e Ribeiro Couto parece aproximar-se do modo como Eliot pensa a relação entre poesia e tradição. O crítico português opta por delimitar não uma influência direta ou uma linha evolutiva entre os poetas, tratando esse elo antes como um reconhecimento de *emoções* e de modos de concebê-las na escrita poética. É assim, inclusive, que sugerirá compreender a diferença de seu estilo em relação ao de outros poetas do modernismo, a partir dos vínculos particulares que sua obra evoca e que serão necessariamente diferentes daqueles de outros poetas. A relação complementar e cíclica entre passado e presente parece também se colocarnessa leitura de Casais Monteiro, na medida em que sugere a presença de Nobre e Cesário em Ribeiro Couto não como uma influência marcada no tempo, mas como um sentido mesmo de coexistência simultânea da obra do poeta santista nas obras dos dois poetas portugueses, da obra dos poetas portugueses na obra do poeta santista:

É claro que Ribeiro Couto não precisou de esperar por Nobre para aprender essa independência [do ritmo], nem de Cesário para valorizar o cotidiano. Mas parece-me que foi mais com eles do que com quaisquer outros poetas, quer brasileiros, quer estrangeiros, que ele começou lendo em si próprio idênticas maneiras de sentir. (MONTEIRO, 1934/1972, p. 154).

3.2 Aspectos da atmosfera lírica de Ribeiro Couto

Partindo para uma análise de aspectos desse *clima emotivo*, poderíamos dizer que a evocação do espaço urbano está presente desde o primeiro livro de Ribeiro Couto, mas o modo como ele é apreendido pelo olhar que o observa vaisofrendo modificações até chegar ao modo como a cidade é figurada em **Um homem na multidão**, e que é o interesse de nosso

trabalho. O tom típico do arranjo sonoro das palavras que se inaugura em **O jardim das confidências** parece em certa medida ainda estar presente, mas modificam-se os referenciais tomados pelos poemas. Ribeiro Couto parece optar por imagens mais concretas da cidade, deixando um pouco de lado evocações mais sutis e abstratas do urbano. Temos a impressão, às vezes, de que há as mesmas questões fundamentais, ainda que difusas, relacionadas à aceitação de uma dor proveniente de uma consciência em crise. Mas é como se essa dor consciente, sobre a qual se insiste como uma espécie de mantra, fosse se reconfigurando a partir das imagens recorrentes em cada uma das obras.

Procurando ilustrar um pouco momentos da transição de um repertório de imagens para outro, podemos iniciar nossa análise a partir do poema-dedicatória de **O jardim das confidências**, livro que aparentemente seria aquele de aspecto mais intimista das obras iniciais do autor. Nele, se por um lado temos uma epígrafe em versos em que se dedica o livro a São Paulo, por outro, vemos logo de saída que as marcas do urbano – e do que quer que seja tomado como matéria de seus poemas – serão interpostas, sofrerão os ruídos de uma subjetividade que se constrói como uma atmosfera brumosa e fugidia. A dedicatória desfaz a expectativa de um esforço de descrição realista do urbano, que se constrói, todavia, com a presença do nome da cidade no título, e opta por fazer uma seleção pessoal de elementos mais afeitos ao olhar particular que então se inaugura. Além disso, ao interesse descritivo sobrepõe-se já a construção atmosférica, por meio de um verso melodioso, rico em aliteraões e, neste caso, também em soluções gráficas que parecem figurar um espaço urbano em que a neblina e a garoa soem mais significativos do que a imagem de multidões, carros, caos desordenado:

A SÃO PAULO

*às suas manhãs nevoentas de sol frouxo;
às suas tardes nostálgicas;
às suas noites de garoa erma e de luar
gelado;
à graça ornamental dos seus jardins
adormecidos sob o céu friorento;
às alamedas silenciosas dos seus bairros
aristocráticos;
e dos seus bairros burgueses;
e dos seus bairros pobres.*

(COUTO, 1960, p. 05)

Pode-se ver que, primeiro, os versos procuraram tratar de um dia, sugere-se, típico dessa cidade por meio da descrição de certos movimentos das nuances de seu clima. Todavia, as adjetivações vagas (manhãs “nevoentas de sol frouxo”, noites de “garoa erma”) e

abstratizantes (tardes “nostálgicas”) indicam não se tratar, em contraste com o objeto da dedicatória, de uma apreciação do urbano a partir de imagens que o caracterizariam como um espaço industrializado ou em vias de industrialização de uma cidade como a São Paulo do início do século XX. Esta dedicatória vai por outro caminho, indicando uma figuração do espaço que parece partir não do “real”, mas de um olhar carregado de névoa. Ou de um olhar que escolhe a dedo o fragmento da cidade que melhor se encaixa ao seu estado *emocional*: nevoento, penumbroso (de sol frouxo), nostálgico, frio, etc.

Em seguida, os versos referem-se à “graça ornamental” dos “jardins adormecidos sob o céu friorento”, em comentário metalinguístico que remete ao próprio livro. Seria possível ver aí também um paralelo entre o caráter artificial dos jardins, na lógica do título do livro, então a plataforma desses poemas, e o caráter artificial do mundo que emergirá de seus versos. Os termos que os caracterizam também parecem dar pistas de elementos que compõem essa poesia: “adormecidos sob o céu friorento”, os jardins aproximam-se do um universo de devaneio, de sonho. A sua graça ornamental diz algo do caráter artificial dos jardins da cidade, em sintonia com o espírito decadentista finissecular que busca ou tem no sintético, no antinatural, uma das fontes de predileção das apreciações estéticas.

Em oposição ao caráter vago da descrição, a dedicatória termina propondo uma espécie de delimitação político geográfica que subdivide a cidade em bairros aristocráticos, burgueses e pobres. Curiosamente, a preposição “dos” parece indicar que as alamedas pertencem a todos os bairros, passando a impressão de uma suspensão momentânea da ideia de divisão de classes. A simples organização dos versos, que chegam a sugerir uma pirâmide, bairros aristocráticos > bairros burgueses > bairros pobres, evoca a hierarquia social que entra em tensão com a breve sensação de coexistência em um mesmo espaço urbano simbolizado pelas alamedas silenciosas. Assim como a neblina, fugidia, a sensação de se estar entre iguais passa brevemente, se vaporiza. Em um poema de título análogo, já em **Um homem na multidão**, não haverá mais bairros aristocráticos e os bairros burgueses serão os únicos detentores do espaço silencioso da cidade: “Nas ruas do centro agita-se a pressa do comércio. / Nos bairros burgueses, no entanto, há o silêncio. / As alamedas adormecem sob o silêncio. / Os jardins adormecem sob o silêncio.” (COUTO, 1960, p. 132).

Contribui muito também para a construção da atmosfera do poema o aspecto gráfico da dedicatória: pode-se notar um uso curioso da fonte em itálico que, junto com os pequenos deslocamentos dos versos 4, 6 e 8 e a irregularidade métrica, parece sugerir algo de um movimento próprio de neblinas e, então, das manhãs nevoentas de São Paulo. Visualmente,

isso parece ocorrer tanto pela tensão criada entre as inclinações (à direita) dos versos em itálico e o retorno da leitura ao canto esquerdo da página, quanto pelo contraste de inclinações das crases dos cinco “às” que se repetem em orientação oposta ao estilo da fonte, criando dinâmica entre inclinações gráficas opostas. No plano sonoro, tais sugestões ainda são enriquecidas pelo uso das aliterações em “s” que percorrem todos os versos, tudo em consonância com a imagem principal do início da dedicatória.

Ainda em **O jardim das confidências** é possível ver outros exemplos de poemas em que ambientes exteriores e paisagens urbanas – neste livro, cabe notar, tais paisagens ainda têm muito de um registro de cidade provinciana – são matizados por esse *clima emotivo* que tem sido salientado. É assim no poema “A velha praça”, em que o caráter da descrição é tão singelo quanto o poderia ser uma praça abandonada em um bairro antigo ou de uma pequena cidade de interior. Quase nada se diz de características concretas da praça e do que a circunda ou poderia circundar; contrariamente a isso, daparamo-nos com versos em que mais uma vez por meio da melodia do arranjo das palavras e, neste caso, também por meio de anáforas que denotam abandono (“velha praça”, “parece que morreu a vida”, “velha praça adormecida”) se cria uma atmosfera para esse próprio sentimento de abandono:

A VELHA PRAÇA

Na velha praça,
Na velha praça adormecida
Por onde agora ninguém passa,
Parece que morreu a vida.
Parece que morreu a vida
Na velha praça adormecida...

Que aspecto humano de abandono doloroso
Tem a fila deserta e anônima de bancos,
Entre arvoredos, no jardim silencioso,
Entre arvoredos que ao luar são quase brancos!

Oh! Que doçura destas frias madrugadas...

A um canto do jardim da praça imensa e triste,
Sonho, semicerrando as pálpebras magoadas...

Há tanto tempo, há tanto tempo que partiste!

Na velha praça...

(COUTO, 1960, p. 08)

As camadas sonoras desse poema são muito bem exploradas e é possível inclusive ver uma variação acentual em versos que são praticamente os mesmos, mas que, ocupando posições diferentes na relação sintática que estabelecem com outros versos, podem orientar diferentemente o ritmo de nossa leitura. É o caso do verso “Parece que morreu a vida” (v. 4), repetido duas vezes. No primeiro caso, sendo uma oração subordinada ao sintagma “Na velha praça” – entre esses versos ocorrem ainda mais duas orações (v. 2 e 3) – é provável que, ao final do longo período, a leitura ocorra sutilmente mais lenta se comparada com a leitura do verso idêntico que, em seguida, abre uma nova oração. É como se o acento na segunda sílaba do verso repetido se diluísse no momento de sua repetição, não a ponto de anular sua tonicidade, mas tornando possível ao menos uma espécie de desarmonia entre versos que aparentemente são idênticos:

○ ● ○ ● ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ○ ○ ● ○ ●
 Por onde agora ninguém passa, / Parece que morreu a vida.²⁰

○ ○ ○ ○ ○ ● ○ ● ○ ● ○ ● ○ ○ ○ ●
 Parece que morreu a vida / Na velha praça adormecida

Essa leitura mais lenta sugerida pelos versos parece também ser consequência das aliterações em [s]. Em todo o período que compõe a estrofe, temos, a cada verso, uma marcação da leitura com base nessa aliteração, que vai sempre corresponder, então, a uma pausa: **praça**, **praça**, **passa**, **parece**. Isso faz com que, ao lermos o verso 4, acabemos nos obrigando a buscar o mesmo som que vem sendo repetido até aqui. O ritmo muda no verso seguinte também porque nos liberamos do período longo, que dura 4 versos e 2 *enjambements* e iniciamos um novo período.

Destacamos esse caso para ilustrar a importância que adquirem nessa poesia todos os elementos que possam contribuir para a construção de uma atmosfera particular que depende bastante da sonoridade dos versos. Poderíamos, então, perguntar como esse trabalho sonoro contribui com a construção da subjetividade lírica que se esboça no poema de Ribeiro Couto. Aqueles dois versos, aparentemente idênticos, mas com andamentos distintos, poderiam talvez nos indicar tratar-se de uma sonoridade que esconde pequenas desarmonias. Poderíamos, então, perguntar como essa sonoridade se relaciona com as imagens e a temática trabalhada. O poema define de modo claro o tema do abandono, mas parece ser ambígua a relação que o observador da praça estabelece com isso. No campo do sentido, os versos põem

²⁰Onde ● = sílaba tônica, ○ = sílaba de tonicidade intermediária e ○ = sílaba átona.

em destaque certa impressão de morte na imagem da praça abandonada e a nuance acentual contribui para sugerir, no plano sonoro, uma sensação de desconforto na recapitulação interna desse observador que repete para si o significado dessa impressão. Como se fosse necessário enfatizar que o que paira sobre a praça é a morte para se ter consciência de que, de fato, é a morte que paira sobre a praça. Nessa repetição de uma emoção negativa, algo, portanto, acabará soando estranho, em descompasso, apesar da homofonia de versos similares.

Seguindo na leitura do poema, vemos que a descrição da praça, assim como na dedicatória, opta por focar-se em aspectos não visuais daquilo que é ou que poderia ser visto. O olhar preocupa-se com o “aspecto humano de abandono doloroso” que a fila de bancos sugere no espaço inabitado. Sendo a praça um espaço público, estar totalmente desabitada parece indicar mais uma vez que entre o urbano e esse olhar se antepõe uma barreira mediadora do contato entre o eu e o visto. Nos dois últimos versos da segunda estrofe, a aproximação entre a cor do luar e os arvoredos, que sob ele parecem ser brancos, parece indicar um movimento de abstração ou elevação do olhar num movimento que confirma que o foco não é tanto a paisagem concreta, mas o que ela sugere a esse observador.

E o que se sugere estará relacionado, nos versos seguintes, a um sentimento de abandono individual, a uma emoção íntima ativada na memória pela praça observada. Esse sentimento aproxima-se de uma tristeza que, em Ribeiro Couto, como já apontado, será constantemente expressa de modo ambíguo, entre a angústia e uma aceitação resignada e terna, o que bem se traduz no décimo primeiro verso: “Oh! Que doçura destas frias madrugadas”, onde doçura e desconforto coexistem num mesmo período. Na estrofe seguinte, o sujeito, que até então estava como que suspenso num não lugar, ou vendo tudo à distância (não se diz *nesta* praça, mas *na* praça, num sentido mais próximo de *naquela*), vai até o mundo, mesmo que esse seja delimitado a um canto do jardim da praça, que agora é “imensa” assim como, por extensão, o sentimento de abandono de que ela se tornara símbolo. Sob o luar, o sonho, mais um elemento que o afasta de uma visão “realista” daquilo que o rodeia, o leva à memória de um abandono pessoal (“Há tanto tempo, há tanto tempo que partiste!”) que volta a se refletir no abandono do espaço pela repetição do verso “Na velha praça...”.

Esse poema é um dos primeiros de **O jardim das confidências** e a ele seguem-se outros em que, ora este sujeito se verá sozinho numa saleta escura, quase sempre em estado de sonolência lembrando melancolicamente despedidas de figuras femininas com “olhares nevoentos”, ora estará observando, de uma janela, o mesmo tipo de paisagens urbanas em que a dinâmica da vida permanece longe da de centros urbanos mais tumultuosos. Há poemas em

que este sujeito passeia pelas ruas noturnas da cidade, mas os índices referenciais continuarão sendo do registro de algo provinciano, interiorano, quase como que seu espaço de predileção da *flânerie* nos primeiros livros fossem os tais bairros silenciosos. Trata-se de caminhadas por praças, por ruas com casarões antigos com jardins que surgem atrás das grades de seus portões, alamedas abandonadas. Em alguns poemas, chega-se a um cais, ou viajando de trem, estaciona-se em alguma estaçãozinha pobre interiorana.

3.3 Um *flâneur* em surdina

A escolha dos referentes irá mudar substancialmente em **Um homem na multidão**, livro cuja força maior reside em fragmentos retirados de um ambiente urbano mais próximo daqueles que costumamos relacionar com o progresso e a industrialização de meados do século XIX e início do XX. Apesar dessa mudança no que diz respeito ao repertório de imagens e espaços representados, algo da “atmosfera lírica”, do clima emotivo (brumoso, nevoento, lento / melancólico e, algumas vezes, irônico) continua presente nos poemas. Agora, porém, a melancolia individual que se espelhava na paisagem de uma maneira, diríamos, mais íntima, parece deslocada para os personagens típicos da vida urbana observada pelo sujeito, que se aproxima, então, mais diretamente da figura de um *flâneur* de uma cidade que almejasse índices de civilização tais como os europeus.

Tendo isso em vista, essa transição de referentes entre o livro de 1921 e o de 1926, poderíamos então iniciar uma primeira aproximação com a obra de Baudelaire. A partir da leitura de Walter Benjamin (1994) sobre sua poesia de temática urbana, propomos um exercício de comparação entre o poema “A uma passante”, do poeta francês e o poema “Carícia”, de **Um homem na multidão**. Para Benjamin, no primeiro poema ilustra-se um caráter importante da relação entre o *flâneur* e seu desejo pela multidão, de onde se extrai uma série de prazeres relacionados com a experiência tanto do anonimato, quanto da busca do belo no efêmero. No soneto, temos um sujeito que, caminhando em meio ao caos das ruas da Paris do século XIX, vê-se arrebatado pela imagem de uma mulher cuja beleza o transporta para um estado de devaneio, em que seus sentidos afloram numa linguagem sugestiva, por vezes, sinestésica. Essa mulher que passa e que extasia o observador, parece produzir nele talefeitos especialmente porque, se por um lado o faz sentir o prazer de estar diante de uma beleza que para ele adquire, inclusive, aspectos clássicos, por outro ela nunca mais voltará a ser vista:

A UNE PASSANTE²¹

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

(BAUDELAIRE, 2012, p. 332)

Benjamin compreenderá este “jamais” da última estrofe – o destaque é do próprio poema – como o ápice desse encontro amoroso, “momento em que a paixão, aparentemente frustrada, só então, na verdade, brota do poeta como uma chama” (BENJAMIN, 1994, p. 43). Seria como uma espécie de amor à última vista e o arrebatamento do sujeito não corresponderia tanto ao assombro de uma imagem que por si mesma seria capaz de o tomar por completo, mas ao “choque com que um desejo imperioso acomete subitamente o solitário” no meio da multidão. Este choque ilustra, inclusive, um aspecto essencial que para Benjamin também definirá a relação entre o *flâneur* e a multidão, apoiada basicamente num deslocamento na relação de valor entre mercadorias e os sujeitos. É como se o *flâneur*

²¹ Tradução recente de Mário Laranjeira, de “A uma passante”:

A ensurdecadora rua em torno uivava.
Longa, esbelta, enlutada, uma dor majestosa,
Passava uma mulher, que com a mão faustosa,
O festão e a bainha erguia e balançava,

Ágil e nobre, com a perna escultural.
Eu sorvia, crispado como um beberrão,
Em seu olhar, céu lívido de furacão,
O dulçor que fascina e o prazer mortal.

Um raio... a noite cai! – Fugitiva beldade
Cujo olhar me causou um renascer dos dias,
Não te verei jamais, senão na eternidade?

Alhures, não aqui! Tarde! Talvez *jamais*!
Pois não sabes de mim, eu não sei aonde vais,
Ó tu que eu amaria, ó tu que o sabias!
(BAUDELAIRE, 2009, p. 115).

observasse a multidão como a multidão observa os produtos à venda nas *galeries* e reagisse à múltipla diversidade dos passantes, como estes reagem à diversidade de mercadorias, tomados pelo desejo de tomar posse de tais objetos. O *flâneur* de Baudelaire observaria assim os passantes, porque estes se tornaram mercadoria no processo de mercantilização da vida na cidade do século XIX:

(...) soa obscura a seguinte frase de Baudelaire: “O prazer de se achar numa multidão é uma expressão misteriosa do gozo pela multiplicação do número”. A frase se esclarece, porém, se pensarmos que não foi dita tanto do ponto de vista do ser humano como daquele da mercadoria. Na medida em que o ser humano, como força de trabalho, é mercadoria, não tem por certo necessidade de se imaginar no lugar da mercadoria. (BENJAMIN, 1994, p. 55).

Em “Carícia”, de Ribeiro Couto, já em **Um homem na multidão**, em tom consideravelmente menor e com dicção mais simples, sem as imagens mais sensoriais de Baudelaire (“*La rue assourdissante*”, “*sa jambe de statue*”, “*Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan*”, “*Un éclair... puis la nuit! - Fugitive beauté*”), temos uma cena que se aproximado poema acima no sentido de tratar também de um encontro em que um evento efêmero, ainda que peculiarmente sensorial, e a impossibilidade de concretização amorosa operam como condição do desejo. Aqui, porém, antes do encontro, o sujeito irá se queixar do inevitável destino de ter de seguir com a multidão para o fluxo cotidiano da vida urbana. Próximo do *flâneur* de Baudelaire, que se sente à vontade no meio da multidão, o caminhante de Ribeiro Couto deseja desaparecer, esquecer-se nela. Esse desejo aflora, contudo, a partir de uma angústia, de uma dia difícil, moroso, e o sujeito parece nitidamente mais passivo se comparado com o enérgico arrebatamento do sujeito do poema de Baudelaire. O encontro com a passante, se não o arrebata com a intensidade com que o faz com o observador baudelairiano, parece dar ao sorriso da mulher que por ele passa o mesmo teor de objeto efêmero, que lhe causa do mesmo modo um prazer momentâneo:

CARÍCIA

Acabrunhamento dos dias difíceis,
Quando o sol intenso nos dá um maior desânimo
E o azul do céu em vão se amacia diante dos nossos
 olhos!
Vamos então pelas ruas cheias de multidão rumorosa
Com o desejo veemente de não encontrar amigos,
Com o desejo de desaparecermos, de esquecermo-nos
 de nós mesmos...
E que delicado consolo o dessa mulher deliciosa
Que ao passar pareceu adivinhar a nossa infelicidade
 profunda
E abriu um sorriso como uma infinita carícia...

(COUTO, 1960, p. 115)

Enquanto em “A uma passante”, o que se pretende fixar é a beleza peculiar e efêmera que deixa o observador absorto em uma imagem que parece arrebatá-lo numa espécie de excitação dos sentidos, em “Carícia”, a mulher que passa parece mais coroar a condição melancólica de um sujeito que já não vê possibilidade de fuga de sua condição (mais um em meio à multidão). E se, ao final do poema de Baudelaire, a constatação da ausência repentina da mulher que logo se afasta para nunca mais aparecer, ao mesmo tempo em que o exaspera, o inebria, nos últimos versos de Ribeiro Couto, esse encontro que, nos versos, não termina, parece mesmo operar como uma fuga imediata do espaço enclausurante do aglomerado de pessoas. Além disso, há aí uma expressão de *ternura* (emoção bastante trabalhada por Couto em outros poemas) que se torna possível na impressão de reconhecimento de sua dor no sorriso da passante que parece adivinhar sua “infelicidade profunda”. Mas, aqui, o sentido que o sujeito dá a esse encontro parece mesmo constituir uma prova de que também ele está alienado no meio da multidão.

O próprio título do poema, assim como o caráter melodioso dos versos – como nos poemas anteriores aqui há também uma série de aliterações em [s] contribuindo para a estruturação da atmosfera – indica que a relação desse sujeito com a turba é de algum modo amaciada, suavizada, antes mesmo da “infinita carícia” do último verso. É como se, por alguns segundos, o sorriso da passante lhe possibilitasse, por meio de uma efêmera expressão de ternura, ao menos o consolo de poder acreditar que, em meio ao desejo de se anular no anonimato da multidão, ainda seria possível o reconhecer-se no outro. No fim, porém, isso não passa de uma aparente sintonia, de um jogo de aparências fugidias que faz o sujeito apegar-se à primeira significação de que necessita para voltar a se sentir como um indivíduo. É possível ver neste poema uma tensão entre a consciência de se estar na condição da massa e o próprio desejo de apagar-se nela, as duas coisas ocorrendo ao mesmo tempo aqui, pois a voz está ciente dessa experiência.

Nesse poema poderíamos ver como uma atmosfera sonora lenta, eufônica pode contribuir para a figuração de um movimento que é quase um afogar-se em meio ao mar de gente. Essa submersão tem aspectos maviados como a sonoridade dos versos e ocorre quase como numa carícia, ela é sedutora. A atmosfera criada no poema parece ser um elemento fundamental para criar o efeito dessa tensão entre a consciência melancólica de estar absorvido na multidão e o próprio amortecimento dessa consciência. A aparente lucidez de si desse sujeito, espelha-se na clareza do discurso que nos dá todos os referenciais para

compreendermos o motivo de sua angústia na cena. Mas o modo como isso é descrito termina por ludibriar esse esforço de estar ciente de si mesmo. Isso se dá tanto pela escolha do léxico, formado por palavras que atenuam a impressão de agitação psíquica (acabrunhamento, desânimo, amacia, rumorosa), quanto por versos em que a possibilidade de agitação subjetiva logo se anula por meio de palavras que operam por antíteses. Quando este sujeito deseja algo, seu desejo é de “desaparecermos, de esquecermo-nos de nós mesmos...”.

Essa atmosfera ambígua, aqui entre o auto-narrativo e um sonoro melódico, coloca o sujeito numa condição de deslocamento de si mesmo. E esse processo parece ser já sugerido em um poema metalinguístico como “Surdina”, dos **Poemetos de ternura e melancolia**. O termo “surdina” será recorrente para descrever sua poesia e, se por um lado, remete ao seu vínculo com o Simbolismo (via Paul Verlaine, pela alusão a mais um poema, no caso “Em Surdina”, das *Fêtes galantes*, 1869), por outro, parece se tratar de um termo que procura dar conta do que descrevemos como um traço de estilo que tem muito a ver como uma música que, ao mesmo tempo que embala, também suscita conflito íntimo.

“Surdina” é um dos nomes a que se pode chamar o pedal de *una corda* em um piano, cuja função é justamente a de suavizar, enfraquecer o soar das teclas. O termo parece querer ilustrar, como veremos no poema homônimo, a perda de intensidade da voz diante de certo desencanto com a vida; parece querer figurar certa resignação de um eu que, sem esperança, opta por amortecer a melodia de sua poesia, de sua voz:

SURDINA

Minha poesia é toda mansa.
Não gesticulo, não me exalto...
Meu tormento sem esperança
Tem o pudor de falar alto.

No entanto, de olhos sorridentes,
Assisto, pela vida em fora,
À coroação dos eloqüentes.
É natural: a voz sonora

Inflama as multidões contentes.
Eu, porém, sou da minoria.
Ao ver as multidões contentes
Penso, quase sem ironia:
"Abençoados os eloqüentes
Que vos dão toda essa alegria."

Para não ferir a lembrança
Minha poesia tem cuidados...
E assim é tão mansa, tão mansa,
Que pousa em corações magoados
Como um beijo numa criança.

(COUTO, 1960, p. 55)

Essa condição, melancólica, para não dizer trágica, constitui-se, todavia, e, paradoxalmente, como uma necessidade vital e, por isso, chega mesmo a ser doce, ainda que amarga: doce como a imagem de um beijo de alento numa criança, ao mesmo tempo que tormento desesperançado. Quando se pisa o pedal da *una corda* no piano, o teclado todo se desloca para que o som das teclas se suavize e essa imagem talvez figure bem a condição dada a esse eu por Ribeiro Couto. Apesar da suavidade, da delicadeza, que não deixa também de ser enfraquecimento, a voz está fadada ao desencaixe. E se, débil, não pode mais levar a cabo a fuga da multidão, a fuga do mundo, guarda ainda esse mesmo desencaixe enquanto marca de distinção, de individualidade. O deslocamento do corpo do poema em relação ao título (o único com essa configuração na edição que utilizamos, preparada pelo próprio autor) materializa, nesse sentido, essa experiência, fazendo-nos pisar no pedal antes de ouvir a suave melodia de seu estranhamento. Parece provir daí a sensação de deslocamento terno, de tormento doce, que a carícia ilusória da passante de Ribeiro Couto causa em seu solitário caminhante.

4 ENTRE O HOMEM DA MULTIDÃO E O *FLÂNEUR*

É bastante evidente a evocação que Ribeiro Couto faz, já no título **Um homem na multidão** do célebre conto “O homem da multidão” (1840)²², do escritor norte-americano Edgar Allan Poe. Com uma sutil, porém significativa alteração em um elemento do paratexto, o diálogo sugerido pela obra dos anos 1920 parece ensaiar tanto um movimento de aproximação quanto de distanciamento em relação ao título do conto. É curioso tratar-se de uma evocação não a um poema, mas a um conto, o que talvez possa sugerir certa concepção indistinta de gêneros literários. Procuraremos discutir essa questão mais à frente, mas como um primeiro esforço de análise, pretendemos partir da leitura de um poema específico do livro de Ribeiro Couto, no intuito de procurar compreender, em linhas gerais, alguns aspectos do modo como o sujeito lírico parece apreender o espaço que o circunda e do modo como parece lidar com a multidão, estando agora de fato inserido no ambiente urbano das grandes cidades.

Em grande parte dos poemas que compõem **Um homem na multidão** figuram observações visuais e psíquicas de um sujeito que passeia em um cenário urbano moderno, tal como no conto do escritor norte-americano. Contudo, o modo pelo qual a cidade é apreendida e percebida parece seguir um ritmo bastante diverso do ritmo sugerido na obra de Poe, que tem como cenário uma Londres cujas ruas estão permanentemente cheias de uma multidão que não cessa de se movimentar, que é confusa e ostensiva na diversidade dos tipos e que vai se tornando temerosa à medida que a noite chega. No poema de Ribeiro Couto, vemos traços de uma multidão similar, porém temos a impressão de que um *filtro* se coloca entre o observador e o painel humano e urbano em movimento. Esse *filtro* que, nos livros anteriores do poeta, surge recorrentemente em imagens de chuva, garoa e neblina, aqui parece se constituir a partir de outros recursos da linguagem poética, como examinaremos na sequência.

A apreensão particular do espaço urbano pelo sujeito lírico na obra de Ribeiro Couto parece tensionar-se pelas possibilidades interpretativas derivadas do rearranjo operado sobre o título do conto de Edgar Allan Poe. Os dois elementos parecem se complementar no processo de significação que surge da referência de uma a outra obra. Compreendendo esse diálogo como uma relação intertextual nos termos propostos por Gérard Genette (2006), este capítulo procura, portanto, analisar de que modo a apreensão particular da cidade em Ribeiro Couto se

²²**Um homem na multidão** teve sua primeira edição em 1926 pela editora Cia e Pongetti e foi reeditado em 1960 pela José Olympio, integrando as **Poesias Completas de Ribeiro Couto** (volume aqui utilizado). A edição de “O homem da multidão” à qual recorremos é a das **Histórias extraordinárias**, publicada pela Companhia das Letras, com tradução de José Paulo Paes (2008).

deixa complexificar, entre outros fatores, pelo processo de *transformação* de um texto A (o conto) por um texto B (o livro de poemas).

4.1 Um diálogo intertextual

Gérard Genette compreende a intertextualidade como um fenômeno menor dentro de um processo mais amplo, que denomina *transtextualidade*: “tudo que o coloca [o texto] em relação manifesta ou secreta com outros textos” (2006, p. 7). O autor estabelece uma tipologia dos modos de ocorrência deste processo, indo de relações textuais mais literais ou explícitas para outras, menos literais ou implícitas. Assim, teríamos cinco tipos de transtextualidade: i) a própria intertextualidade: relação de co-presença entre dois ou mais textos; ii) a paratextualidade: relação entre o texto e o paratexto, ou seja, entre o texto e elementos exteriores a ele, como título, subtítulo, prefácio, etc.; iii) a metatextualidade: relação entre um texto e o texto do qual ele fala; iv) a hipertextualidade e v) a arquitextualidade: relações entre textos que determinam suas características enquanto gênero.

A hipertextualidade, definida no próprio texto de Genette depois da explicitação das demais relações transtextuais, é o objeto de que o autor se ocupa diretamente em seu ensaio. Ela diz respeito à relação geral que um texto “de segunda mão” estabelece com um texto “de origem”. O texto de segunda mão, ou o *hipertexto*, constitui-se como uma espécie de palimpsesto, pergaminho antigo constantemente apagado por copistas para que sobre ele fossem inseridas novas inscrições sem que as antigas marcas desaparecessem por completo. Genette aproxima, já na epígrafe de seu ensaio, a imagem desse manuscrito e a ideia de hipertexto:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente *hipertextos*), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. (GENETTE, 2006).

A hipertextualidade é definida, então, como toda relação que une um texto B (o hipertexto) a um texto A (o hipotexto), do qual o primeiro deriva. Essa derivação pode ocorrer por meio da *imitação* ou por meio da *transformação* de A por B. Genette compreende que para que um texto B se transforme em um texto A, basta uma modificação de qualquer um de seus componentes. Desse modo, mudanças mínimas como a supressão ou substituição de uma letra por outra no título de uma obra, ou mesmo, em algum trecho de um enunciado, seriam já suficientes para a produção de um novo sentido. Esse tipo de derivação de um texto A em um

texto B, pode ser ainda mais criteriosamente denominado “transformação simples”, diferenciando-se da “transformação indireta”, que caracterizaria os textos que dialogam entre si através de uma relação ou um processo mimético.

Dos cinco tipos de relações transtextuais apresentados, interessa a nosso trabalho, além das noções de hipertexto, hipotexto e transformação, a ideia de *paratextualidade*, uma vez que partimos da observação de um elemento paratextual em nossa análise. Genette a definirá como “a relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefácios” (2006, p. 9). O autor evoca alguns exemplos para indicar que a relação entre elementos do paratexto, tanto com o texto de que fazem parte quanto com outros textos, pode ativar significativos processos de produção de sentido, que ajudam a estabelecer uma leitura das transformações que um determinado hipertexto pode apresentar em relação ao seu hipotexto.

A propósito dos textos em análise, podemos começar pela delimitação de traços gerais apresentados pelo problema da derivação que ocorre no paratexto. Como ressaltamos, nossa análise parte dos possíveis processos de significação (*transformação*, para pensarmos com Genette) presentes na sutil alteração do título “**O** homem **da** multidão” (**The man of the crowd**)²³, de Edgar Allan Poe para “**Um** homem **na** multidão” (**A man in the crowd**), de Ribeiro Couto. Essa derivação simples, em uma primeira leitura comparativa apenas entre os dois paratextos, pode nos apresentar alguns caminhos iniciais que poderão ser confirmados ou descartados quando partirmos para uma leitura das questões que cada uma das obras apresenta.

O que, portanto, parece explicitado nessa derivação são duas trocas, no caso da análise do título segundo: a do artigo definido “o” pelo indefinido “um” e a da contração prepositiva “da” por “na”. No primeiro caso (da opção pelo artigo indefinido), podemos pensar numa operação que, se por um lado parece generalizar a identidade “deste homem” (um entre os demais) conferindo-lhe caráter categórico, por outro parece buscar a sua individualização pela redução a uma unidade numérica mínima: trata-se de *um* homem em conjunto mais amplo. No conto de Poe, o artigo definido refere-se a um personagem específico, que será particularizado

²³ Como apontam Viviana Carreira (2009) e Denise Bottman (2010), as traduções de “The man of the crowd” para o português apresentaram, especialmente em versões mais antigas, variações tanto no que diz respeito às preposições “da” e “na” (O homem na multidão) quanto no que se refere à pluralização do termo “crowd” (O homem das multidões). É possível encontrar até mesmo o título “O homem das chusmas”. Optamos por utilizar a tradução “O homem da multidão”, por entendermos que preserva mais literalmente o original em inglês.

ao longo de todo o processo narrativo, em especial pelo modo como o narrador vai persegui-lo incansavelmente ao longo das ruas de Londres.

Só ao final do conto a particularização parece desdobrar-se em uma espécie de impossibilidade de definição total do ser em observação, o que pode sugerir a assimilação do personagem a um *típico* homem da multidão. No que diz respeito aos termos que acompanham o substantivo *homem*, o título do conto parece ser associável, ainda, a uma relação de pertencimento desse sujeito à multidão, enquanto o título de Ribeiro Couto parece remeter a uma inserção, não se sabe se transitória, na multidão. Temos então, no caso do hipotexto de Poe, um tipo específico de homem que **pertence à** multidão, no caso do hipertexto de Ribeiro Couto, um exemplar qualquer de homem, mas sempre um, que **está na** multidão.

4.2 Entre o homem da multidão e a figura do *flâneur*

Em linhas gerais, o conto de Poe acompanha o ponto de vista de um narrador que observa, por uma grande janela dentro de um café, os movimentos de uma multidão que passa, no fim de uma tarde de outono, pelas ruas movimentadas da Londres de meados do século XIX. Esse narrador busca adivinhar, pelas vestimentas e trejeitos das pessoas que passam, as profissões, as ambições, as histórias de vida que acabam por identificá-las a tipos comuns e aos estratos sociais a que pertencem. Nesse exercício, vai distinguindo fidalgos, comerciantes, negociantes, agiotas, grupos de baixos e de altos funcionários, batedores de carteira, jogadores, militares, enfim, todos os tipos que compõem a massa de transeuntes que tem diante de seus olhos. Conforme a noite avança, o interesse pela multidão aumenta por ser o momento em que ela passa a ficar mais caótica e grosseira.

Ocorre, então, uma mudança na ação do conto pelo surgimento de um homem misterioso na cena da multidão observada. Esse homem é descrito como um velho decrepito cujo semblante e a “absoluta idiossincrasia da expressão” causam espanto e fascínio no narrador que nunca vira algo parecido e que se vê impedido de decifrar, como vinha fazendo até então, a que estrato social ou a que tipo de história tal homem estaria ligado. O trecho a seguir refere-se à confusão mental com que o narrador se depara na primeira tentativa de examinar o que ele vê:

Enquanto tentava, durante o breve minuto que durou esse exame, analisar o significado que sugeria, nasceram de modo confuso e paradoxal em meu espírito as ideias de vasto poder mental, de cautela, de indigência, de avareza, de frieza, de malícia, de ardor sanguinário, de triunfo, de jovialidade, de excessivo terror, de

intenso e supremo desespero. Senti-me singularmente exaltado, surpreendido, fascinado. “Que extraordinária história” – disse a mim mesmo – “não estará escrita naquele peito!” (POE, 1840/2008, p. 263).

A partir desse momento, o narrador passa a perseguir, pelas ruas de Londres, em meio à multidão, o homem misterioso que lhe desperta tanta curiosidade e fascínio. Após uma longa jornada que terminará na manhã do dia seguinte, percebe-se que o homem não tem qualquer destino claro, aparentando sequer ter uma pretensão desse tipo. Ele vaga de maneira caótica e imprevisível pelas ruas, entra em lojas sem objetivo algum, se afasta e retorna para a multidão, se detém por alguns segundos, absorto em seus pensamentos, para logo em seguida voltar a agir aleatoriamente. Sem conseguir entrever, então, nada de sua motivação, nem compreender qualquer objetivo que permita compreender de maneira clara os movimentos desse homem, o narrador decide por abandonar sua investida. Nesse momento, ele conclui ser esse velho o próprio “homem da multidão”, “o tipo e o gênio do crime profundo”, que se recusa a estar só, concluindo ainda que nada poderá saber a seu respeito ou a respeito de seus atos, sendo inútil continuar a segui-lo.

Esse “tipo e gênio do crime profundo” que tanto causa espanto ao narrador do conto de Poe guarda, para Walter Benjamin (1994), alguns aspectos de proximidade com a figura do *flâneur*, figura típica do cotidiano urbano parisiense de meados do século XIX e espécie de burguês que, tendo o tempo à sua disposição, o desperdiça observando atento a multidão que passa a compor a paisagem da Paris oitocentista. Para Benjamin, esse tipo (no conto de Poe, deslocado para Londres) seria, antes de tudo, alguém incapaz de se sentir seguro em sua própria sociedade, sendo esse o motivo de buscar na multidão seu abrigo. Nela, a melhor guarida seria a possibilidade do anonimato, mas quanto mais difícil se torna ser aí encontrado, mais suspeito na massa esse homem passa a ser considerado. Nesse sentido, o conto de Poe, para Benjamin, pode ser compreendido como uma espécie de radiografia do romance policial. Embora sem a presença do crime, nele estariam associados o potencial do proveito do anonimato e a possibilidade do afloramento do que há de desconhecido no comportamento humano, sob o abrigo da multidão:

Para Poe, o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão; e não é preciso ir muito longe para achar a razão por que se esconde nela. A diferença entre o anti-social e o *flâneur* é deliberadamente apagada em Poe. Um homem se torna tanto mais suspeito na massa quanto mais difícil é encontrá-lo. Renunciando a uma perseguição mais longa, o narrador assim resume em silêncio sua compreensão: “– Esse velho é a encarnação, o gênio do crime – disse a mim mesmo por fim – Ele não pode estar só; ele é o homem da multidão”. (BENJAMIN, 1994, p. 45).

Para Roberto Massagli (2008), em leitura comparativa entre o homem da multidão de Poe e o *flâneur* de Baudelaire, as características desse na obra do poeta francês, mesmo que guardando algumas semelhanças com o velho caminhante do conto, dele se distanciarão na medida em que o caminhante baudelairiano dificilmente chega a agir como um autômato a vagar sem destino, como um ser praticamente destituído de qualquer possibilidade de individualidade. Como em Poe, o *flâneur* na obra de Baudelaire veria a cidade como um espaço sedutor e constantemente estaria “inebriado pelo prazer de se achar em uma multidão” (MASSAGLI, 2008, p. 56). Isso, aliás, o aproximaria mais do narrador do conto do que do homem misterioso. Contudo, haveria aqui uma relação particular com o espaço urbano moderno que entraria em correspondência com a proposta estética baudelariana de se buscar a beleza na multiplicidade e no efêmero. Nesse sentido, ele buscaria, portanto, a experiência do contraditório ao integrar-se numa série de experiências antitéticas, em que toma contato com a “unidade na multiplicidade”, com a “tensão na indiferença”, com o “sentir-se sozinho em meio aos seus semelhantes” (MASSAGLI, 2008, p. 56). Ainda segundo Massagli, a rua surgiria como seu refúgio e se, por um lado, nela ele buscaria a identificação com a sociedade com a qual convive, por outro, constataria que o homem moderno, assim como ele, está vitimado pelo domínio das mercadorias, constantemente anulado na multidão e condenado a vagar pela cidade em estado de abandono.

Sua diferença em relação ao autômato representado na figura do velho decrepito do conto de Poe e em relação aos indivíduos completamente anulados na massa da multidão urbana, entre outros aspectos, consistiria inicialmente, como já apontado, em sua condição enquanto “figura de um burguês que tem o tempo a sua disposição e que pode dar-se ao luxo de desperdiçá-lo” (MASSAGLI, 2008, p. 57), entrando em choque, inclusive, com a dinâmica utilitarista da cidade. Além disso, ele se distingue pela natureza de seus interesses, fundamentalmente estéticos, que o tornam um leitor da cidade que, se por um lado, não observa a multidão de fora, sendo antes um partícipe dela, por outro, o faz como um observador distraído em busca de uma apreensão “fragmentária e momentânea” do cotidiano.

Walter Benjamin impressiona-se com o modo como a multidão é apresentada no conto de Poe; para ele, o fascínio com que o narrador a descreve faz dela mesma, pela notação de seus movimentos e dos tipos que a compõem, um interesse quase que autossuficiente na narrativa, na medida em que é observada como espetáculo. Um aspecto importante dessa descrição estaria no jogo entre a variedade de tipos e a uniformidade de comportamento que

as pessoas terminam por adquirir quando no meio da multidão, agindo quase como automaticamente, ainda que absortas em seus próprios interesses:

Seu traço magistral nessa descrição consiste em expressar o isolamento desesperado dos seres humanos em seus interesses privados, não como o fez Senefelder – através da variedade de sua conduta –, mas sim na absurda uniformidade de suas roupas ou comportamento. (...) Em Poe, as pessoas se comportam como se só pudessem se exprimir reflexamente. Essa movimentação tem um efeito ainda mais desumano porque, em Poe, se fala apenas de seres humanos. Quando a multidão se congestionava, não é porque o trânsito de veículos a detinha – em parte alguma se menciona o trânsito – mas, porque é bloqueada por outras multidões. (BENJAMIN, 1994, p. 50).

Esse jogo entre unidade e diversidade, em que os indivíduos, ao mesmo tempo em que procuram se resguardar, se anulam na multidão, fica claro no seguinte trecho do conto²⁴:

A maioria dos que passavam parecia gente satisfeita consigo mesma, e com os dois pés no chão. Pareciam apenas pensar em abrir caminho através da multidão. Franziam o cenho e lançavam olhares para todos os lados. Se recebiam um encontrão de outros transeuntes, não se mostravam mais irritados; ajeitavam a roupa e seguiam apressados. Outros – e também esse grupo era numeroso – tinham movimentos desordenados, rostos rubicundos, falavam consigo sozinhos e gesticulavam, como se sentissem sozinhos por causa da incontável multidão ao seu redor. Se tivessem de parar no meio caminho, repentinamente paravam de murmurar, mas sua gesticulação ficava mais veemente, e esperavam – um sorriso forçado – até que as pessoas em seu caminho se desviassem. Se eram empurradas, cumprimentavam as pessoas que as tinham empurrado e pareciam muito embaraçadas. (BENJAMIN, 1994, p. 49).

Benjamin nota ainda outro traço importante no modo como a multidão é descrita no conto e isso estará relacionado com a passagem do tempo. Levando a ação para um cenário notívago, em que a escuridão da noite se mistura à luz difusa dos lampiões a gás, a paisagem urbana e a massa de pessoas são saturadas de um inquietante tom de mistério:

Conforme a noite avançava, progredia meu interesse pela cena. Não apenas o caráter geral da multidão se alterava materialmente (seus aspectos mais gentis desapareciam com a retirada da porção mais ordeira da turba, e seus aspectos mais grosseiros

²⁴ Utilizamos nesta citação o trecho que aparece no próprio ensaio de Benjamin por ser uma tradução mais clara e próxima do movimento argumentativo proposto em seu texto. Infelizmente, não há notas explicativas referentes à autoria da tradução do trecho citado, sendo o mesmo, inclusive, que aparece no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, publicado em **A modernidade e os modernos** (2000). A título de comparação, segue a tradução de José Paulo Paes utilizada anteriormente: “Muitos dos passantes tinham um aspecto prazerosamente comercial e pareciam pensar apenas em abrir caminho através da turba. Traziam as sobranceiras vincadas e seus olhos moviam-se rapidamente; quando davam algum encontrão em outro passante, não mostravam sinais de impaciência; recompunham-se e continuavam, apressados, seu caminho. Outros, formando numerosa classe, eram de movimentos irrequietos; tinham o rosto enrubescido e resmungavam e gesticulavam consigo mesmos, como se se sentissem solitários em razão da própria densidade da multidão que os rodeava. Quando obstados em seu avanço, interrompiam subitamente o resmungo, mas redobravam a gesticulação e esperavam, com um sorriso vago e contrafeito, que as pessoas que os haviam detido passassem adiante. Se alguém os acotovelava, curvavam-se cheios de desculpas, como que aflitos pela confusão”. (POE, 1840/2008, p. 259).

emergiam com maior relevo, porquanto a hora tardia arrancava de seus antros todas as espécies de infâmias), mas a luz dos lampiões a gás, débil, de início, na sua luta contra o dia agonizante, tinha por fim conquistado ascendência, pondo nas coisas um lustro trêmulo e vistoso. Tudo era negro, mas esplêndido – como aquele ébano ao qual tem sido comparado o estilo de Tertuliano. (POE, 1840/2008, p. 262).

Benjamin associa essa luz noturna a um interessante processo que passa a caracterizar o espaço urbano no século XIX, a partir das iniciativas de iluminação pública das grandes cidades. Processo iniciado com a distribuição de lampiões a gás pelas ruas e que culminará na iluminação a energia elétrica. Isso teria removido do cenário cotidiano a imagem do céu estrelado, numa mudança que mais tarde se radicalizaria com a proliferação de prédios altos, por exemplo. Em decorrência disso, segundo Benjamin, a lua ou as estrelas já não seriam dignas de menção, já não comporiam a paisagem da cidade moderna. Na Paris do século XIX, isso caracterizaria a grande época do noctambulismo. Como veremos adiante, a apreensão do espaço urbano pelo sujeito lírico de Ribeiro Couto no poema “O vagabundo” terá uma relação interessante com a figuração da lua em meio à paisagem observada, parecendo funcionar como índice de uma postura de desconfiança em relação a certa ideia de progresso que se esconde sob a dinâmica da cidade.

4.3 Um homem desconfiado na multidão

De maneira geral, a obra de Ribeiro Couto traz constantemente a figura de um observador que poderia ser aproximado à figura do *flâneur*. Vera Lins (1997), ao se deter sobre alguns traços do sujeito lírico presente nas três obras iniciais do autor, e em especial em **Um homem na multidão**, aponta para certa predileção pelos ambientes noturnos e para a presença de um olhar que busca apreender, de maneira vaga e imaginativa, as paisagens urbanas. Estes traços, tal como ocorrem em poemas de Ribeiro Couto, indicariam, para a autora, uma remissão direta aos poemas de Baudelaire, bem como a certa poesia finissecular, para a qual essa figura é um elemento recorrente, linhagem literária com a qual teria cultivado estreita relação, o *penumbrismo*, a que nos referimos anteriormente.

Podemos pensar, portanto, que o diálogo entre **Um homem na multidão** e o conto de Poe parece ter na figura do *flâneur* também um elemento central. Assim como ocorre em Baudelaire, a relação entre essa figura e o homem da multidão, se por um lado encontra semelhanças no que diz respeito à sedução da multidão e à necessidade de se estar inserido nela, por outro, dele se distancia na recusa ou na tentativa de resistir à condição de

automatização a que o velho se vê sujeito, já impossibilitado de se distanciar minimamente da turba, numa espécie de pertencimento acrítico e alienado.

Para Benjamin, um primeiro aspecto importante para compreender as tensões com que o *flâneur* baudelaireano apreende o espaço urbano a sua volta se dá em comparação com o modo como isso se dava nas *fisiologias*. Espécie de folhetim e um dos primeiros gêneros textuais a tematizar a vida urbana moderna, as fisiologias tratariam o tema atenuando aspectos negativos do choque a que os indivíduos constantemente são submetidos no espaço urbano. O observador (também um *flâneur*) do painel apresentado aí, semelhantemente a Baudelaire, transforma as ruas e as *galeries* parisienses numa espécie de moradia.

As fisiologias apresentariam, contudo, um panorama atenuado da vida urbana, em que a visão do outro se distanciaría da experiência e das circunstâncias novas e inquietantes que caracterizariam a vida nas cidades grandes. Para Benjamin, “o mais indicado [nesse tipo de texto] era dar às pessoas uma imagem amistosa das outras. Com isso, as fisiologias teciam, a seu modo, a fantasmagoria da vida parisiense” (BENJAMIN, 1994, p. 36). Nesse gênero literário, mesmo a imagem do observador capaz de distinguir os tipos na variedade da multidão – como faz o narrador de Poe no início do conto – operaria como um recurso retórico capaz de diluir a inquietante sensação de se estar em meio a desconhecidos, ou entre potenciais suspeitos de condutas temerosas acobertados na massa.

Assim como Poe, afirma Benjamin, Baudelaire se afastará de uma figuração amena do urbano, procurando compô-lo em sua obra também a partir dos aspectos inquietantes da vida na cidade. Tal como em Poe, em Baudelaire também estariam presentes, embora de maneira dispersa, elementos do romance policial, especialmente no que se refere à imagem da multidão e da noite como propiciadoras da possibilidade do crime e do afloramento do que há de temível no comportamento humano. Benjamin vê no poema “*Le crépuscule du soir*” (“O crepúsculo vespertino”), de **As flores do mal**, um exemplo disso:

Voici le soir charmant, ami du criminel;
Il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel
Se ferme lentement comme une grande alcôve,
Et l'homme impatient se change en bête fauve.
(...)
Elle remue au sein de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe à l'homme ce qu'il mange.²⁵

²⁵Em tradução de Ivan Junqueira (2012):

Eis a noite sutil, amiga do assassino;
Ela vem como um cúmplice, a passo lupino;
Qual grande alcova o céu se fecha lentamente,

(BAUDELAIRE, 2012, p. 335).

Há, todavia, na apreensão do espaço urbano pelo *flâneur* baudelairiano, também elementos que apontariam mais a figuração do desejo de experienciá-la esteticamente, por meio da tentativa de apreensão do *belo* no efêmero. Por meio desse interesse – aspecto importante da visão estética de Baudelaire – o observador tiraria proveito das condições propiciadas pela cidade em prol do prazer particular de se tornar um “caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida” (BAUDELAIRE, 2006, p. 857). O anonimato propiciado pela massa, neste caso, dá ao *flâneur* ideal de Baudelaire a possibilidade de “desposar a multidão”, agindo conscientemente sobre ela. Esse agir o caracterizaria, então, como um “*eu* insaciável do *não eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia” (2006, p. 857).

Ainda que dinâmica, instável e fugidia, a figuração desse eu parece ainda resguardar a individualidade do sujeito diante da multidão. Nesse sentido, o *flâneur* em Baudelaire se afastará significativamente do homem da multidão de Poe, que vaga sem qualquer interesse evidente e que se mostra como que desumanizado enquanto aparenta não ter qualquer tipo de consciência de si mesmo. Neste aspecto, o *flâneur* de Ribeiro Couto estará mais próximo do observador baudelairiano, na medida em que, a despeito de seu desejo de proximidade com a multidão, ele ainda será capaz de se distanciar dela e de possuir certa autonomia que lhe possibilita observá-la em suas contradições e levar a cabo um outro desejo, de experienciá-la esteticamente.

Isso parece ficar claro no poema “O vagabundo”, que descreve uma cena urbana sob o ponto de vista de um sujeito que se aproxima, desde o título, da figura do *flâneur* pelo caminhar avesso ao da sociedade burguesa, por não se identificar a partir de uma profissão. O poema tem um caráter basicamente descritivo e apresenta um fragmento de vida urbana, ainda que composto por uma série de outros fragmentos de imagens do cenário da cidade. À primeira vista, não há nenhuma indicação direta a alguma reação subjetiva desse sujeito em relação ao que vê, o que sugere uma completa inserção desse homem no espaço que o circunda:

E em besta fera torna-se o homem impaciente.
 (...)

 Pela cidade imunda e hostil se movimenta
 Como um verme que o Homem furta o que o sustenta.

O VAGABUNDO

Sugestões do escurecer nas ruas barulhentas,
 Quando, pelas calçadas, a multidão vai à pressa,
 Quando os automóveis passam à disparada,
 Quando um começo de lua desmaia no céu,
 Quando o céu é claro mas sente-se que é noite,
 Quando uma pequena luz se acendeu ao longe...

Sugestões do escurecer vendo as montanhas ao fundo,
 Vendo o mar onde as ilhas imóveis naufragam,
 Vendo as mulheres passearem no cais lentamente,
 Vendo velhos nos bancos, debaixo de árvores,
 Vendo uma criança que passa no colo da ama...

Sugestões do escurecer ouvindo o rumor da cidade,
 Ouvindo o rumor da cidade imensa,
 Seu confuso rumor feito de tantos rumores,
 Ouvindo o rumor da vida, o rumor do tumulto...

Sugestões do escurecer quando das casas patriarcais,
 Através do silêncio dos jardins adormecidos,
 Vem a alegria das salas de jantar iluminadas.

(COUTO, 1960, p. 113).

A primeira e a terceira estrofes do poema são as que mais possuem proximidade com a representação tumultuosa da multidão, tal como é apresentada no conto de Poe. A segunda e quarta estrofes parecem indicar uma necessidade de descrever de maneira ampla a cidade, tanto suas regiões mais tumultuosas, quanto as mais calmas. O que se pretende apontar aqui, contudo, é a postura diante da multidão que esse observador parece estabelecer. A repetição, nos versos 1, 7, 12 e 16 do sintagma “Sugestões do escurecer” parece fornecer alguma pista da postura desse sujeito em relação àquilo que vê. É possível ver aí uma ambiguidade que sugere certa desconfiança desse observador sobre o espaço observado. No primeiro desses quatro versos, por exemplo, temos duas possibilidades de leitura, a primeira delas puramente descritiva, indicando apenas que a noite cai sobre as ruas barulhentas. É possível, porém uma leitura em que as “ruas barulhentas” funcionem como o elemento que sugere o escurecer, como se esse fragmento da paisagem representasse, metonimicamente, outro escurecer, um escurecer metafórico.

Tal leitura pode ser transferida para os outros versos que começam como o primeiro, de modo que, tanto ver as montanhas ao fundo (assim como o mar, as mulheres no cais, os velhos nos bancos, a criança no colo da ama), ouvir o rumor da cidade (o rumor confuso de uma cidade imensa), quanto constatar a alegria das salas de jantar das casas patriarcais, são ações que podem ser compreendidas como elementos que anunciam o surgimento dessa outra noite, que parece querer indicar algo além da simples passagem do tempo.

Outro elemento que parece ser um índice dessa dupla leitura é a repetição da conjunção “quando”, que sujeita todos os versos da primeira estrofe a uma mesma partícula indicativa de tempo e que remete ao momento da observação. Seria, portanto, como se tal momento se dilatasse, enquanto se prolonga por cinco versos. Essa dilatação do tempo é acompanhada ainda por um movimento que vai do uso de imagens mais concretas a imagens de teor mais abstrato. Assim, nos primeiros três versos da estrofe, entramos em contato com elementos tão típicos de uma paisagem urbana moderna quanto o podem ser ruas barulhentas, uma multidão que vai apressada pelas calçadas e automóveis passando em disparada. Logo em seguida, porém, quase que por uma justaposição de imagens, somos levados a mudar completamente o foco do olhar para o céu noturno que principia.

Na segunda estrofe do poema, assim como ocorre com a conjunção “quando”, a repetição do verbo “vendo” também sugere o efeito de prolongamento, no caso, do ato de ver. A escolha da forma verbal no gerúndio potencializa esse efeito, enquanto denota uma ação em acontecimento. Aqui, então, como na estrofe anterior, este observador também se transporta para outro tempo, que se afasta de uma temporalidade de referencial realista. O movimento das imagens também é outro, partindo de um verso metafórico (“vendo o mar onde as ilhas imóveis naufragam”) para chegar à imagem de “uma criança que passa no colo da ama...”. Nessa estrofe, as imagens são menos cinéticas do que as da estrofe anterior; a movimentação é claramente mais lenta, em parte porque se distancia do referencial de desordem urbana. A imagem do cais aqui se articula com elementos típicos de uma paisagem mais provinciana, onde se vêem mulheres passeando lentamente, velhos sentados nos bancos debaixo de árvores, crianças sendo levadas no colo.

O segundo verso da estrofe, sendo o mais carregado de sentido pela metáfora, traz também uma ambiguidade interessante na medida em que retoma algo da estrofe anterior ao mesmo tempo em que serve como transição para o que vem a seguir. Por um lado, “o mar onde as ilhas imóveis naufragam” pode sugerir um movimento – em consonância com as descrições de Poe – de anulamento dos indivíduos (ilhas imóveis que naufragam) na multidão (o mar)²⁶. Por outro, funciona também como lastro descritivo que mantém a coerência na passagem de uma estrofe para outra, que se dá por um movimento de ascensão – da rua para o

²⁶ Haveria exemplos em poemas de Victor Hugo, segundo Benjamin, em que as imagens do oceano e do mar são aproximadas à imagem da multidão: “Em Hugo, a multidão entra na poesia como objeto de contemplação. Seu modelo é o oceano a quebrar-se contra as rochas, e o pensador que reflete sobre esse espetáculo é o verdadeiro investigador da multidão, na qual se perde como o rumor do mar” (BENJAMIN, 1994, p. 56). Interessante notar aqui, o coincidente uso da palavra “rumor” na terceira estrofe do poema de Ribeiro Couto.

céu – seguido por um movimento de queda – das montanhas para o cais. A imagem do mar, neste caso, ajuda a dar coerência à figuração do espaço, reconfigurado, então, como um porto.

A terceira estrofe, junto com o início da primeira, será talvez a que mais se aproxima da imagética do conto de Poe, ao menos na sugestão de desordem, de um movimento que ultrapassa a capacidade de apreensão completa do fenômeno da multidão ou dos tumultos. Os versos que a compõem parecem querer traduzir pela sonoridade, especialmente pela assonância gerada pela repetição da palavra “rumor”, a impressão de zunido que se expande exponencialmente nas cidades. Há aqui algo de assustador diante da cidade que é imensa, há a impressão da fragmentariedade da vida urbana (“seu confuso rumor feito de tantos rumores”), e uma aproximação de vida em tumulto. Cabe notar ainda que, nesta estrofe, parece ser interrompido o movimento de repetição de palavras iniciais ao longo dos versos, como ocorria anteriormente com a conjunção “quando” e com o verbo “vendo”. A opção será mais a de gerar um efeito sonoro concreto de confusão do que sugerir o prolongamento dos sentidos, embora isso ainda se mantenha presente pela repetição do verbo “ouvir”.

A última estrofe do poema parece, enfim, tecer um comentário irônico sobre talvez o único elemento que nessa paisagem urbana se mantém imóvel e impermeável ao rumor das ruas: a alegria das salas de jantar iluminadas das casas patriarcais. Esse tipo de casa é uma imagem que Ribeiro Couto retoma de seus livros iniciais e que remete aos palacetes de bairros elitizados, com jardins e portões à frente. Seu *flâneur* os descreve constantemente em **O jardim das confidências**, tentando vislumbrar, da rua, o que se passa dentro deles, tentando adivinhar de quem seria o vulto feminino que, às vezes, surge atrás de suas janelas. Dialogando com isso, há um poema dedicado a São Paulo, em **Um homem na multidão**, em que Ribeiro Couto, ao figurar elementos da geografia da cidade, parece compreender o tumulto e o silêncio como marcas de certa hierarquia social:

SÃO PAULO

A neblina das manhãs de inverno
 - Ó São Paulo enorme, ó São Paulo de hoje, ó São Paulo
 ameaçador! -
 A neblina das manhãs de inverno
 Amortece um pouco o orgulho triunfante das tuas chaminés.
 A neblina esconde um pouco o contorno das grandes
 fábricas ao longe,]
 Perdidas na planície, entre o chato casario proletário.
 E tudo cor de barro novo, como se fosse manchado de
 sangue!

Nas ruas do centro agita-se a pressa do comércio.
 Nos bairros burgueses, no entanto, há silêncio.
 As alamedas adormecem sob o silêncio.

Os jardins adormecem sob o silêncio.

(COUTO, 1960, p. 132).

Analogamente a este silêncio, a sossegada cena do jantar das casas com jardins em “O vagabundo”, bem como a marca dessa hierarquia social, também sugestionam o escurecer metafórico retomado ao longo do poema. Nesse sentido, a tensão criada a partir da relação entre espaço e ruído – na penúltima estrofe do poema sugere-se o tumulto dos rumores da grande cidade – exemplifica o que anteriormente indicamos como o filtro com que o sujeito apreende o espaço urbano em **Um homem na multidão**. Aqui, a tensão e, por meio dela, a particularização do olhar, se dá a partir da aproximação de imagens contraditórias mas concretas de uma mesma cidade, contrapondo-se características de uma de suas regiões às de outras, diferentemente do que ocorre, por exemplo, na dedicatória a São Paulo do livro de 1921, sobre a qual nos detivemos no capítulo anterior. Cabe lembrar que, nesse caso, as imagens de névoa e garoa, bem como a atmosfera sonora do poema é que pareciam filtrar o olhar sobre a cidade; o que se dava, inclusive, a partir do já citado efeito gráfico criado pelo aproveitamento expressivo da fonte em itálico da dedicatória e pela exploração visual das diferentes extensões dos versos, sugerindo uma fusão misteriosa entre espaço e a sugestão de sinuosidade da neblina.

Se pensarmos em delimitar o exato momento da cena descrita em “O vagabundo”, esse seria talvez o momento do crepúsculo, uma imagem cara à poesia de Ribeiro Couto e que parece propor mesmo uma indeterminação entre o dia e a noite, momento também privilegiado no conto de Poe. É nesse momento que um sugestivo “começo de lua” desmaia num céu que, apesar de claro, já se apresenta como noite. A lua parece significar ao mesmo tempo luz e escuridão, embora pareça pender mais para a penumbra, já que desmaia, como se estivesse se apagando dolentemente. É nesse momento, aliás, que se vê a necessidade de se acenderem luzes diante de uma claridade que vai esmorecendo. Assim que a lua desmaia, ao longe uma pequena luz se acende, em uma sugestão que evoca algo dos lampiões que aos poucos vão sendo acesos na Londres do conto. Essa luz antinatural, contudo, está sintaticamente subordinada ao verso “Sugestões do escurecer nas ruas barulhentas”, sendo também ela um índice da noite metafórica que se aproxima.

Mas, enfim, o que seria essa outra noite, esse outro escurecer que se insinua desde o primeiro verso do poema? O quinto verso da primeira estrofe parece nos dar uma pista que permite compreender esse escurecer como, talvez, uma espécie de alusão pessimista ao caráter ambíguo de uma vida urbana que se identifique com a ideia pretensamente luminosa

de progresso (“o céu é claro”), sendo vista, então, com desconfiança pelo observador quanto às nebulosas consequências de um futuro temerosamente desconhecido (“mas sente-se que é noite”).

O poema todo, aliás, parece trabalhar sobre essa antítese entre luz e escuridão, dois elementos que parecem pairar sobre tudo o que caracteriza o espaço urbano observado. Já no primeiro verso isso se dá à medida que o escurecer é sugerido na metonímia “ruas barulhentas”. Esse verso parece resumir grande parte do poema: sendo uma imagem direta da cidade, em que o espaço central é a rua e sua condição o tumulto, o barulho, ela será também o prenúncio de algo desconhecido, confuso, que está por vir e que traz desconforto por ser difícil de ser compreendido. É nesse sentido que a pequena luz que se acende ao longe, no sexto verso do poema, assim como a débil iluminação a gás, em quase nada contribuem para clarificar o espaço urbano e sua dinâmica, dotando-o, ao invés disso de mais mistério e penumbra.

Essa correspondência entre luz e penumbra, claridade e obscuridade, parece inclusive evocar a imagem baudelairiana do *fanal obscuro*, utilizada pelo poeta como metáfora da ideia de progresso: “A ideia de progresso. Este fanal obscuro, invenção do filosofismo atual. Brevidade sem garantia da natureza ou da Divindade, esta lanterna moderna lança suas trevas sobre todos os objetos do conhecimento.” (BAUDELAIRE, 2006, *apud* RAMIREZ, 2010, p. 252). Não faltam leituras dessa imagem que buscam compreender como sua obra se refere ceticamente à noção de progresso como *ideologia*, especialmente como ela aparece no século XIX. Ao contrário de uma visão otimista das melhorias advindas do progresso científico e material – em que a vida nas grandes cidades corresponderia, em tese, ao modo de vida beneficiado por tais avanços – assim também o observador de Ribeiro Couto se aproxima de Baudelaire. Como o poeta francês, cético na medida em que parece desconfiar dos aspectos sombrios desse processo:

Que coisa mais absurda o progresso, quando o homem, como o provam os fatos de cada dia, está sempre semelhante e igual ao homem, vale dizer, sempre no estado selvagem! Que representam os perigos da floresta e do campo em face dos choques e dos conflitos da civilização? (BAUDELAIRE *apud* LINS, 1997, p. 19).

A derivação observada no paratexto, se levarmos em consideração a postura do observador do poema aqui analisado, parece indicar, por enquanto, mais um movimento de afastamento da subjetividade lírica presente no poema em relação à imagem do velho que caminha sem rumo, no conto. Retomando o início de nossa análise, o “estar” na multidão do observador, em “O vagabundo”, parece denotar uma recusa ao simples “pertencer” a ela. A

presença da figura do *flâneur*, que pode, inclusive, ser explorada em diálogo com outros textos, parece fundamental para essa compreensão, uma vez que aponta para uma postura que ainda guarda certa relação de independência diante do processo de alienação e constante anulação do sujeito no espaço urbano moderno. Pensando o observador presente no poema a partir da figura do *flâneur*, parece possível entrever uma leitura para o “estar” na multidão que indicaria uma relação dinâmica entre o sujeito e a turba. Ao não “pertencer” simplesmente à multidão, ele parece, mesmo estando imerso na massa coletiva, resguardar ainda para si a possibilidade de sua individualidade, na medida em que em seu modo particular de experienciar a multidão toma contato com seus pontos cegos e entrevê sua contraparte obscura.

5 INTERIORIDADE E PAISAGEM URBANA EM *UM HOMEM NA MULTIDÃO*

5.1 A chuva e a doçura de um bocejo

Na leitura que Adolfo Casais Monteiro faz da obra de Ribeiro Couto, especialmente quando procura descrever possíveis relações entre o *eu* ali presente e o *mundo*, é possível visualizar aproximações com algumas concepções de lirismo relacionadas à paisagem, tais como as que são retomadas pelo filósofo francês Michel Collot (2013), nos ensaios do livro **Poética e filosofia da paisagem**, abordados na sequência. Casais Monteiro discorre sobre a presença de um eu que busca uma apropriação daquilo que chama de *riqueza emocional* da vida e das coisas, do que se encontra, então, ao redor da subjetividade constituída no poema. Essa apropriação, que o autor também chama de *intimização*, indica um aproximar-se entre a figuração do *real* e a da *intimidade* do sujeito lírico. No caso de Ribeiro Couto, essa aproximação ocorreria especialmente ligada a uma certa ideia de melancolia, que, por sua vez, seria manifesta, ora próxima a um vago sentimento de *ternura* pelas coisas, cenas, pessoas, ora por uma percepção do entorno marcada por um tom próprio de ironia. O mundo, o *real* intimizado, em sua poesia, tem, como principais imagens, cenas como as que já viemos explorando ao longo do trabalho. Dos jardins e praças melancólicos, ao mesmo tempo públicos e íntimos, evocativos, como vimos, de certa poesia de Verlaine, ao maior enfoque, mais marcadamente irônico, das cenas urbanas de **Um homem na multidão**, sua expressão poética costuma figurar a um só tempo o que se vê e estados interiores do observador:

Poesia, na verdade, toda ternura e melancolia. Pelo seu *clima* emotivo, não anda longe da de Verlaine; esta intimidade, este canto surdo, estão bem próximos da sensibilidade do poeta de *Jadis et Naguère*. Mas, como Ribeiro Couto deixa de mostrar esses traços

da família, se atentarmos noutras faces da sua obra! É que a sua poesia não é apenas essa recatada e solitária voz, fechada à comunicação com o mundo exterior; e nela vamos encontrar uma profunda comunhão no espetáculo do mundo, a apropriação de toda a riqueza emocional da vida. Apropriação, *intimização*, de tal modo profunda que essa riqueza não nos aparece como uma aquisição, mas, fazendo corpo com a sua mais real realidade, como intimidade própria ao poeta, tão interior como as suas próprias emoções. (MONTEIRO, 1974, p. 150).

Como resultado desse movimento de *apropriação* ou *intimização* do espetáculo do mundo, ainda segundo Casais Monteiro, a poesia de Ribeiro Couto produziria, então, uma realidade *mais real*, identificada com a *intimidade* porque, fazendo corpo com ela, surge como resultado de uma apreensão do fora como se fosse um dentro. É como se o entorno fosse, ele próprio, o íntimo. Essa espécie de realidade em grau extra que menciona, e que lembra formulações teóricas dos surrealistas, parece se colocar, para o crítico português, como um aspecto recorrente do lirismo em um poeta como Ribeiro Couto. Seria como se, em muitos de seus poemas, o *mundo exterior* se integrasse à *intimidade de um eu* e produzisse, a partir disso, uma *realidade* que desse conta de figurar, a um só tempo, tensionados, um estado interior, sentimental, do sujeito lírico e o espaço que o circunda. Casais Monteiro propõe essa leitura a partir do que ele mesmo compreende como poesia moderna e que se relaciona com um modo específico de apreensão do real, com uma ontologia segundo a qual o eu já não se concebe como um ser apartado do mundo ou do que lhe é exterior:

Eis a atitude que o poeta moderno não toma [...] porque já não vive a dualidade espírito-matéria, ideal-real, alma-corpo. Superada esta, abandonados todos os artifícios racionais que lhe asseguravam uma vã certeza de estabilidade, o poeta despenha-se nos abismos informes do mundo total. Vêm disputar sua voz todos os instintos até aí renegados, disfarçados, recalcados, todas as forças inanimadas e animadas da natureza. O seu ser intumesce da imensa realidade em que se afunda e que o penetra. E deste banho lustral de totalidade saiu com os sentidos mais aptos para sentir a inesgotável riqueza da vida – dentro dele e fora dele. (MONTEIRO, 1974, p. 155).

A imagem do intumescimento, de um inchaço da subjetividade, quase como uma esponja absorvendo o entorno, é uma imagem bastante válida para descrever a poesia de Ribeiro Couto. Ainda mais se pensarmos em algumas imagens recorrentes em seus poemas, tais como a chuva, a neblina, a garoa que, aliadas a marcas de estilo como as assonâncias e aliteraões, também bastante recorrentes, facilmente nos passam a impressão de um lirismo estufado, que quase vaza, úmido, pelos poros dos versos. E é a uma dessas imagens que Casais Monteiro recorre, no poema “Chuva silenciosa”, para ilustrar o que diz no trecho acima. Nesse poema, é possível observar bem como aspectos do modo particular com que Ribeiro Couto descreve uma cena e uma paisagem chuvosa contribuem para a expressão dessa

interioridade, que se vai inflando a partir de sua percepção do entorno. Ele nos parece ainda mais ilustrativo quando lemos, inicialmente, a estrofe destacada por Casais Monteiro, antes de o ler por inteiro. Nela, temos a cena que é observada pelo sujeito:

Os doentes espiam as pessoas que passam.
As mulheres bocejam atrás das vidraças
Sentindo uma doce languidez pelo corpo.
E a chuva cai, poeirenta, longa...

(COUTO, 1960, p. 64)

No trecho, há uma sensação específica norteadora que é a sensação de moleza física, languidez. Ribeiro Couto propõe associações lexicais que se aproximem dessa ideia por meio do uso de palavras relacionadas ao sono, ao tédio e à convalescência. Assim, a cena observada por um sujeito que tanto pode estar caminhando pela rua quanto a observando de um lugar fechado, compõe-se: de um doente espiando, de uma janela, a própria rua; das mulheres que bocejam atrás de uma vidraça (de um café ou do próprio hospital²⁷, talvez) e, ainda, da informação de que, entre tudo isso, chove, ocasião propícia ao repouso, especialmente no contexto do poema. Associadas a uma tal escolha do léxico e composição da cena, as assonâncias em [s] e em nasais como [m] e [n], também contribuem para criar uma atmosfera que, então, vai se caracterizando a partir de uma mesma rima sonora que perpassa os três primeiros versos e por uma associação entre imagens relacionadas a um campo semântico restrito²⁸. Esse trecho é o miolo do poema, estando entre duas estrofes nas quais, a não ser pela menção à chuva, não se faz menção alguma à cena descrita. E se, no trecho, a referência a um possível lugar – uma rua com um café e um hospital, por exemplo – evoca uma cena que só pode estar fora do observador, uma cena que surge em seu campo de visão, nas duas outras estrofes apenas a chuva opera como referente externo. O modo particular da descrição lhe vai atribuindo, contudo, alguns outros significados. Para deixarmos mais evidente o contraste entre tais estrofes sem cena e o miolo, podemos ler o poema sem a estrofe do meio:

CHUVA SILENCIOSA

²⁷O poema não deixa exatamente claro o lugar onde se encontram tais mulheres, mas não seria a primeira vez em que o feminino apareceria em sua poesia na imagem de uma enfermeira, como poderia ser o caso. Já nos poemas “O desejo da mão”, de **O jardim das confidências**, e “A enfermeira das rosas”, dos **Poemetos de ternura e melancolia**, há o aproveitamento dessa figura.

²⁸É curioso pensar como esse procedimento acaba sendo oposto ao princípio da associação livre bastante utilizado pelo Surrealismo. Ao invés de apostar na junção de objetos, de elementos semânticos completamente díspares, em vias de produzir um choque de imagens, Ribeiro Couto vai em direção contrária: organiza elementos semânticos semelhantes bastante restritos e os vai combinando, inserindo, uma vez ou outra, palavras de campos semânticos mais afastados. A sonoridade costuma servir como cola para tais inserções, até que, no fim, tudo pareça unificado na atmosfera do poema.

Oh! A doçura dos dias assim...
 E a chuva leve, a chuva monótona
 Põe vagas melancolias em mim.
 É a chuva branda, a chuva silenciosa,
 A chuva das mansas e incompreensíveis carícias.

CENA

É a chuva silenciosa, a chuva fina,
 A chuva branda, a chuva monótona,
 Que põe vagas melancolias em mim.

O vocativo inicial do poema identifica, de saída, uma voz em primeira pessoa que se coloca diante dos “dias assim”, dos dias chuvosos que lhe despertam a sensação de doçura. A descrição desse dia chuvoso vai se dando de modo paralelo com a descrição de um estado subjetivo: a chuva vai sendo descrita ao mesmo tempo em que se descreve a própria percepção que dela faz o sujeito. A primeira estrofe é composta majoritariamente por adjetivos que apontam para uma percepção particular da chuva, substantivo que se repete seis vezes do título ao quinto verso e que será, por enquanto, o único referente concreto do poema. Os adjetivos que a acompanham particularizam a percepção do sujeito, para quem a chuva é “leve”, “monótona”, vagamente melancólica, “branda”, “silenciosa” e agente de “mansas e incompreensíveis carícias”. A locução final, analogamente ao terceiro verso, particulariza mais sua percepção, pois as “incompreensíveis carícias” associam a imagem da chuva a um outro campo semântico, da ordem do afetivo, do amoroso, de um íntimo que é também corpóreo.

A junção entre a imagem da chuva e a sua percepção parece se dar especialmente nessa locução, na medida em que o movimento em direção ao íntimo não ocorre separadamente de uma descrição válida para o simples cair da chuva. Sendo branda, lenta, é coerente que ao cair nos ombros de um passante, ela seja, sob o ponto de vista de sua intensidade, mais cariciosa do que agressiva. Mas, mesmo sendo suave, sugere o quinto verso, ela é também, incompreensível. Ao nos perguntamos o que esse adjetivo estranho ao campo semântico faz ali, seria possível talvez supor uma espécie de associação com o incômodo físico inerente a estar debaixo de qualquer chuva, ou garoa, por mais leve que ela seja. O que é incompreensível nos indica também, de certa forma, um enigma, um mistério e, no caso do quinto verso, a palavra cria uma espécie de ruído que perturba um pouco a ideia de prazer sensitivo expressa na palavra “carícia”. Esse ruído vem, em parte, do encontro com um campo semântico diferente e, em parte, do direcionamento mais efetivo para a interioridade do sujeito. Daí o verso ser, a um só tempo, íntimo e descritivo e a imagem sinestésica da chuva

que, incompreensível, acaricia como se possuísse mãos, evocar tanto o próprio movimento da queda d'água quanto uma memória afetiva relacionada a uma carícia amorosa, corpórea.

O próprio fato de se tratar de uma chuva *silenciosa* propõe um direcionamento rumo à introspecção e faz com que já no título o poema sugira a dupla leitura da cena atrelada à da percepção da cena. Essa percepção interior, todavia, amplia-se para outras percepções: as dos doentes que espiam, fechados em seu quarto, as pessoas que passam; e especialmente, as das mulheres que bocejam atrás das vidraças, sendo que a “doce languidez” que sentem pelo corpo é acessada pelo observador em primeira pessoa. Sua percepção é insuflada também pelas percepções dos outros, todos impregnados pela imagem da chuva e pelas impressões de languidez evocadas pela monotonia, pelo silêncio, pelo contínuo e manso movimento da queda d'água. Essas impressões traduzem-se nas “vagas melancolias” que a imagem da chuva *põe* nesse observador. Úmidas, as vagas melancolias penetram o sujeito e, como a imagem da chuva e as assonâncias que a embalam fazem à leitura dos versos, elas vão inchando a cena que ele tem diante de si e que vaza além dos seus contornos: a cena é o miolo, as estrofes que a emolduram seriam tudo aquilo que a intumesce.

Vera Lins, em resenha à antologia organizada por José Almino, verá, especialmente nesse movimento que ultrapassa os limites do visto, um dos modos pelos quais a melancolia se apresenta na poesia de Ribeiro Couto. Haveria em sua poesia a figuração de um olhar que, alçando um voo imaginativo atrelado a uma interioridade melancólica, permitiria ao sujeito lírico interrogar o mundo à sua volta. Para a autora, a chuva seria um elemento importante desse movimento da imaginação, na medida em que introduziria, entre o olhar do sujeito e as coisas do mundo, uma névoa que lhe permitiria espreitar algo fora do quadro traçado:

A chuva põe uma névoa entre ele e as coisas do mundo, e faz com que se interroge, procurando fora do quadro, como a mulher de asas da gravura de Dürer, que cercada por objetos e instrumentos, tem um olhar perdido para além dos limites traçados. O olhar suspende o mundo: “Tudo é imobilidade, silêncio e é vazio”. [...] Sua poesia se faz de paisagem, um horizonte que interroga com o olhar, e a delicadeza. Para ele há uma trágica doçura na vida, que a poesia acentua ou revela. E essa palavra, como a chuva, torna imprecisa a paisagem externa, fazendo com que o sujeito se interiorize e, como a mulher de asas da gravura de Dürer, imagine, pense e acompanhe seus movimentos mais sutis na direção de algo que deseja e lhe escapa. Nos poemas, geralmente, isso toma a forma do vulto feminino sob a chuva ou é apenas cheiro vago “sinuoso aroma”. (LINS, 2003, p. 03).

O trecho acima serve muito bem à leitura do poema “Chuva silenciosa” e ajuda a pensar esse olhar que, de dentro, lança um movimento que vai além do visto. A névoa, outro elemento recorrente na poesia de Ribeiro Couto, que costuma se interpor entre o eu e o mundo, no poema se dá na imagem da “chuva poeirenta, longa” do último verso da terceira

estrofe. Para Lins, a palavra se identifica com a chuva e isso se dá na medida em que ela potencializa as impressões de morosidade e monotonia, sendo, então, ela mesma, tanto quanto a imagem, o que provoca no sujeito a sensação das “vagas melancolias”. E não deixa de ser sugestivo, quanto a isso, que essa palavra ressoe na sensação de preguiça, doce, no bocejo das mulheres olhando pela vidraça. Essa doçura, sobre a qual nos perguntamos no início de nosso trabalho, surge aqui como uma imagem já mais definida: ela materializa a languidez na forma de uma singela manifestação da preguiça e do tédio, e adquire, então, um caráter mais corpóreo na imagem do bocejo.

Se o desejo que escapa costuma aparecer na forma de um vulto feminino, no poema ele surge, como acabamos de dizer, a partir de uma imagem mais concreta e mais nitidamente corpórea. As vagas melancolias que os dias de chuva lhe causam adquirem para o sujeito lírico uma sensação de gozo físico. Essa sensação, porém, é vista, não propriamente experienciada pelo sujeito, distanciado dela como os doentes que espiam pelas janelas. O primeiro verso da segunda estrofe pode, inclusive, referir-se, mesmo que em terceira pessoa, ao próprio observador, como se ele fosse um desses doentes, ocultos, espiando, uma vez que o ato de ver também fica expresso nessa imagem. O que eles e o sujeito espiam e que toma ares de algo que deva ser visto ocultamente, é o próprio prazer que se identifica com o ato de bocejar, com o seu prazer físico. O poema parece, então, querer figurar esse prazer relacionado ao sono, ao entorpecimento e mesmo à preguiça. Mas ele também nos deixa com a estranha sensação de que algo nessa cena não encaixa: ao mesmo tempo em que o prazer, o poema evoca uma sensação de culpa, que parece estar expressa justamente na imagem dos doentes espiando, escondidos. Desse desencaixe é que parecem surgir as vagas melancolias evocadas pela chuva e são elas próprias a experiência sensorial que o poema procura figurar e que o sujeito experiencia dentro de si e a partir dos elementos que o cercam.

Ao focar-se nessa paisagem que ao mesmo tempo se caracteriza como uma atmosfera íntima, o poema nos apresenta uma espécie de paisagem lírica, ou um *sentimento-paisagem* que os transmite, por meio de sensações, a experiência dessa preguiça que, a um tempo, é doce e melancólica. Retiramos o termo da obra **Poética e filosofia da paisagem**(2013), de Michel Collot, para tentarmos dar conta, conceitualmente, do que no poema se dá como essa fusão entre a visão lírica e o visto. Michel Collot compreende que pensar a figuração de uma paisagem implica pensar que essa se oferece “igualmente aos outros sentidos” e não apenas à visão: a paisagem “tem relação com o sujeito inteiro, corpo e alma. Não apenas se dá a ver, mas também a sentir e a ressentir” (COLLOT, 2013, p. 51). No trecho abaixo, Collot aborda o

que compreende como *emoção da paisagem* em termos de uma solidariedade entre o eu e o cosmo, como uma expressão que não pertence propriamente a um sujeito ou a um objeto, mas que nasce do encontro e da interação desses dois elementos:

A emoção da paisagem, segundo Catherine Grout, nos dá a impressão de ser “do mundo”, de constituir parte integrante dele. O “sentimento-paisagem” (*qing-jing*), ao qual a poesia chinesa deu uma expressão surpreendente, não pertence nem ao sujeito nem ao objeto, mas nasce de seu encontro e de sua interação. O termo alemão *Stimmung* exprime bem essa troca, pois designa uma atmosfera e uma tonalidade afetiva que dão cor, ao mesmo tempo à paisagem e ao estado da alma: “para um alemão”, nota Spitzer, “a *Stimmung* está intimamente misturada com a paisagem, que, por sua vez, é animada pelo sentimento humano – é uma unidade indissolúvel na qual o homem e a natureza estão integrados”. E o sentimento dessa solidariedade entre o homem e o cosmo permaneceu vivaz muito além do Romantismo, como se evidencia, por exemplo, na importância que Nietzsche dá a essa relação íntima com a paisagem: “Em muitos lugares naturais, nós próprios nos redescobrimos com um agradável arrepio; é o mais belo caso de duplo que existe. – Como deve ser feliz [...] aquele que pode dizer: ‘Há certamente, aspectos muito maiores e belos na natureza, mas este me é íntimo e familiar, é de meu sangue, e muito mais’”. (COLLOT, 2013, pp. 28-29).

Ao se perguntar sobre como poderíamos conceber uma “paisagem literária”, Michel Collot propõe, então, uma ponte entre as reflexões de Jean-Pierre Richard sobre a paisagem na literatura e a concepção fenomenológica do mundo como *carne*, de Merleau-Ponty. Michel Collot considera que “O sentido de uma paisagem não resulta de uma pura projeção do interior para o exterior, mas de uma interação constante entre o dentro e o fora que traça, segundo Richard, ‘as direções significativas de uma presença no mundo’” (COLLOT, 2013, p. 57). Quanto a isso, cabe notar como na poesia de Ribeiro Couto é muito possível localizar essa particular interação: como na imagem do intumescimento a que nos referíamos anteriormente que, ao inflar a subjetividade, o faz a partir da sua particular interação, ou apropriação, dos elementos paisagísticos. Ao compreender que, nessa interação, a poesia de Ribeiro Couto cria uma espécie de *realidade* especial, Adolfo Casais Monteiro poderia estar apontando justamente para algo próximo a essa ideia. Em relação ao modo como isso se dá, chegamos a mencionar também como marca do estilo de Couto o uso de um mínimo repertório imagético repetido e reaproveitado quase que obsessivamente (lembramos da leitura de José Almino, por exemplo). Isso pode ser aproximado com o que Collot desenvolve, intercalando suas reflexões às de Richard, a respeito das *sensações eletivas* por meio das quais a paisagem pode ser figurada:

Essa paisagem distinta é composta por tudo o que um sujeito valoriza positiva ou negativamente no mundo sensível, porque o sentir é inseparável de um ressentir²⁹. ‘Há um entorno de cada um de nós, assim como em nós, determinada ordem de coisas que lhe é própria (...). Essa ordem pode ser descrita categorialmente em termos de preferências e de repulsões: como um cadastro inteiramente pessoal do desejável e do indesejável (...). É a singularidade de tal grelha sensorial que denomino – um pouco abusivamente, sem dúvida – uma paisagem’. Através dessas sensações eletivas e de suas ressonâncias afetivas, o escritor se revela a si próprio, ao mesmo tempo em que constrói seu universo: as qualidades sensíveis são seu ‘os suportes e os meios de expressão principais do movimento pelo qual se inventa (...). Porque o objeto descreve o pensamento que o possui; o exterior narra o interior’. (COLLOT, 2013, p. 56).

Em conjunto, tais sensações eletivas irão compor, então, os elementos por meio dos quais se constitui um universo que se dá nessa correlação entre o eu e o mundo, o dentro e o fora. No caso de Ribeiro Couto, poderíamos pensar como algumas dessas sensações as imagens da chuva e das névoas e neblinas que costumam se interpor às cenas, desde as mais provincianas até as mais urbanas. As vagas melancolias que comumente também estão presentes, embora evoquem um direcionamento mais abstrato, conceitual, surgem também como uma dessas sensações. Complementarmente a isso, segundo Collot, pensar a “paisagem” de um autor implica também ter no horizonte um conjunto de motivos e temas “que jamais se encontram todos no interior de um mesmo espaço ou de uma mesma descrição, mas dos quais o crítico tenta construir a rede, identificar a convergência, reveladora de uma atitude fundamental a respeito do mundo e da vida.” (COLLOT, 2013, p. 59). Visualizando a coerência desse conjunto, visualiza-se também uma *arquitetura literária* que, de certa forma, será análoga à paisagem percebida. Tendo isso em vista, ao partirmos de um poema que tem como motivos centrais certa figuração da preguiça, do tédio e da melancolia e sabendo que tais termos são caros à poesia dos fins do século XIX (ideias que se traduzem, de certo modo, nos termos *ennui* e *spleen*) seria interessante propor um sobrevoo, nos limites deste capítulo, a respeito do que possa, então, compor essa contraparte de uma possível arquitetura *dapoética da paisagem* de Ribeiro Couto.

5.2 A acídia, a melancolia e a ideia e a decadência

²⁹ Em nossa análise do poema “Velha praça”, no terceiro capítulo do trabalho, esse sentir e ressentir acabou por constituir uma questão bastante importante para a leitura, a partir da ambiguidade acentual constatada em versos idênticos e que nos passavam certa impressão de estranhamento rítmico. No poema, figura-se uma cena em que o sujeito, sentado sozinho em um banco da praça, relembra uma despedida amorosa. A paisagem outonal, a evocação da ideia de morte feia pelo próprio sujeito e o estranhamento rítmico que propor uma dupla leitura ao mesmo verso, nos levou a concluir pela presença de uma dupla experiência da impressão de morte que o poema procurava utilizar. Nesse sentido, o sujeito toma mais contato com essa sensação, que é ritmo e paisagem, por meio do senti-la e ressenti-la.

O modo como a melancolia é apontada por Vera Lins na poesia de Ribeiro Couto, como uma condição que permite o voo imaginativo do sujeito, a partir de algo que ele deseja e que, então, lhe escapa, possibilita uma associação com algumas das descrições da *acídia* presentes em **Estâncias**, de Giorgio Agamben (2012). Nesse ensaio, o filósofo italiano localiza como uma das concepções mais antigas da ideia de melancolia seu vínculo com o pecado cristão da *acídia*, personificado em representações medievais na forma de um demônio meridiano que escolhia, entre suas vítimas, os homens religiosos. O principal efeito sobre os acometidos era o serem lançados a um tal estado de torpor e desânimo que lhes fazia abandonar as obrigações monásticas e a sentir com isso um mal estar que lhes impossibilitava retomá-las. Agamben faz uso de uma série de descrições de seus efeitos a partir de anotações da própria patrística e a descrição de dois deles, o próprio *torpor* e o *evagatio mentis*, podem se assemelhar um pouco com aspectos da atmosfera do poema que procuramos analisar anteriormente:

[...] *torpor*, o obtuso e sonolento estupor que paralisa qualquer gesto que nos pudesse curar; e, por fim, *evagatio mentis*, a fuga do ânimo diante de si e o inquieto discorrer de fantasia em fantasia que se manifesta na *verbositas*, a tagarelice que gira inutilmente sobre si mesma, na *curiositas*, a insaciável sede de ver por ver que se perde em possibilidades sempre novas, na *instabilitas locivelpropositi* {*instabilidade de lugar ou de propósito*} e na *importunitasmenti*, a petulante incapacidade de estabelecer uma ordem e um ritmo para o próprio pensamento. (AGAMBEN, 2012, p. 25).

Embora as formas de manifestação da *evagatio mentis* que se seguem à *curiositas* pareçam apontar para uma espécie de consciência dispersiva, o “inquieto discorrer de fantasia em fantasia” e a imagem que ilustra a *verbositas* a partir de uma linguagem que gira em torno de si mesma, de algum modo, faz lembrar a obsessão por imagens e a cuidadosa repetição de termos que marcam o estilo de Ribeiro Couto. Vera Lins compreende que a *palavra*, tanto quanto a imagem da chuva – que, por sua vez, repete-se enquanto sintagma por onze vezes em um poema com treze versos – é o que marca o movimento de interiorização desse sujeito, fazendo com que a paisagem externa se torne imprecisa. Haveria, além desse movimento imaginativo, outros sinais relacionados à paisagem que, na poesia de Couto, assemelham-se a imagens próximas às representações medievais da *acídia*, tais como apontados por Agamben: a própria representação da hora do dia em que o demônio meridional aparece, quando o sol culmina no horizonte, está presente em versos como “No céu azul, sobre o arrabalde sonolento, / O sol queimante, o sol do trópico fulgura” e “Ao sol do trópico, o arrabalde sonolento / Continua pesadamente modorrento” (“Modorra de Subúrbio”) ou então no

primeiros versos do poema “Carícia”: “Acabrunhamento dos dias difíceis, / Quando o sol intenso nos dá um maior desânimo”. (COUTO, 1960, pp. 77 e 115).

Ligada à preguiça e ao desleixo, como frisa Agamben, a acídia não acometia os monges tanto pela consciência de um mal em si, mas pela consciência de um distanciamento insuperável em relação ao bem divino. No desânimo que os acometia, a comunhão com Deus se tornava mais irrealizável, uma vez que paralisados em suas obrigações religiosas. Mas se, por um lado, isso implicava uma manutenção do estado de letargia, por outro, os inclinava a fantasiar com esse bem que, de fato, nunca esteve ao alcance, mas que, de repente, surge como objeto perdido. O tornar-se consciente da impossibilidade de total ascensão espiritual mostraria ao acidioso a presença de um mal que não se pode evitar e, embora religioso, ele recusa o caminho que o levaria à salvação, prostrando-se diante do grandioso desejo que nunca poderá ser realizado. Segundo Agamben, o acidioso encontra-se, então, em uma situação paradoxal: “Preso à escandalosa contemplação de uma meta que se manifesta a ele no próprio ato em que é vedada e que é tanto mais obsessiva quanto mais se torna inatingível para ele.” (AGAMBEN, 2012, p. 30).

A despeito do estado letárgico causado pela acedia, ainda mesmo na doutrina medieval se teria visualizado nela um aspecto positivo, complementar à sua contraparte viciosa. Assim, ao lado dessa tristeza mórbida (a *tristitia mortifera*), haveria uma tristeza saudável (*tristitia salutifera*), uma espécie de “estímulo áureo da alma” que ainda possibilitaria a salvação espiritual, transformando a privação em posse, possibilitando que o acidioso se comunicasse continuamente com o seu objeto (o bem divino), mesmo que sob a forma da negação e da carência. Agamben discorre a respeito do resultado desta ambiguidade, compreendendo que: “Ao mesmo tempo em que a sua tortuosa intenção abre espaço à epifania do inapreensível, o acidioso dá testemunho da obscura sabedoria segundo a qual só a quem já não tem esperança foi dada esperança, só a quem, de qualquer maneira, não poderá alcançá-las foram dadas metas a alcançar” (AGAMBEN, 2012, p. 32).

Segundo o autor, especialmente a partir do Renascimento, a melancolia se dará como a herdeira laica da tristeza claustral e sua contraparte positiva estará na origem da associação entre melancolia e o exercício criativo. Tal associação, que remonta a Aristóteles, tomará corpo na teoria dos quatro humores (sangue, cólera, fleuma e bilis negra) que regem a configuração do temperamento, tal como proposta por Salerno. A melancolia, manifestação do excesso da bilis negra, fonte de uma desordem moral manifesta pelo estado de *pexime complexionatus*, em que o sujeito, além da tristeza, se aproxima da inveja, do mal, do

temeroso, o força, por outro lado, a um estado contemplativo que torna esse humor, dos mais perigosos, também fonte do exercício da poesia, da filosofia e das artes. Agamben traça o seguinte percurso entre a concepção da acídia medieval e a teoria atrabiliária renascentista:

Não é fácil estabelecer em que momento a doutrina moral do demônio meridiano sai dos claustros para juntar-se com a antiga síndrome médica do temperamento atrabiliário. Certamente, quando o tipo iconográfico do acidioso e o do melancólico aparecem fundidos nas ilustrações dos calendários e dos almanaques populares no final da Idade Média, já deveria ter iniciado há tempo o processo, e só o mal-entendido da acídia, identificada com o seu tardio disfarce como "sono culpado" do preguiçoso, pode explicar a pouca importância atribuída por Panofsky e Saxl à literatura patrística sobre o "demônio meridiano", na sua tentativa de reconstruírem a genealogia da *Melencolia* düreriana. Atribua-se também a esse mal-entendido a errônea opinião (repetida tradicionalmente por todos os que se ocuparam desse problema), segundo a qual a acídia tinha na Idade Média uma avaliação puramente negativa. Pode-se supor, pelo contrário, que foi precisamente a descoberta patrística da dupla polaridade de *tristitia-acedia* que contribuiu para preparar o terreno para uma revalorização renascentista do temperamento atrabiliário, no âmbito de uma visão em que o demônio meridiano, como tentação do religioso, e o humor negro, como doença específica do tipo humano contemplativo, deviam aparecer assimiláveis, e em que a melancolia, submetida a um processo gradual de moralização, se apresentava, por assim dizer, como herdeira laica da tristeza claustral. (AGAMBEN, 2012, p. 37).

O que interessa mais especificamente nessa digressão a respeito da melancolia é que a possibilidade de ver traços de uma figuração da acídia na poesia de Ribeiro Couto, se não indica que sua poesia beba necessariamente de tais fontes, aponta para mais um traço de aproximação entre sua obra e a de Baudelaire, bem como com o *decadentismo* de fins do século XIX. O próprio Agamben ressalta a presença de um reaproveitamento da figura do acidioso, no *À rebours* (*Às avessas*), de Huysmans e compreende como traço importante da poesia de Baudelaire o que considera uma reencarnação, em forma moderna, da acídia medieval:

A descrição patrística do acidioso não perdeu, à distância de tantos séculos, nada da sua exemplaridade e da sua atualidade e parece, pelo contrário, ter oferecido o modelo para a literatura moderna às voltas com o *mal du siècle*. Assim, o cavaleiro d' Albert, protagonista daquela bíblia *ante litteram* do decadentismo que é *Mademoiselle de Maupin*, é apresentado por Gautier com palavras que lembram de perto a fenomenologia medieval da acídia. Ainda mais próxima do modelo patrístico está a descrição dos estados de espírito de Des Esseintes (o qual não esconde sua predileção pelas obras dos Padres da Igreja), no *À rebours*, de Huysmans. Traços semelhantes há também, embora obviamente de segunda mão, na figura de Giorgio Aurispa, do *Trionfo della morte*. Sob muitos aspectos, também as anotações baudelairianas em *Mon coeur mis à nu* e nas *Fusées* mostram uma proximidade singular com a fenomenologia da acídia. Além disso, na poesia que abre *Les fleurs du mal*, Baudelaire põe a sua obra poética sob o signo da acídia (que aqui aparece como *ennui* - tédio). Toda a poesia de Baudelaire pode ser entendida, nessa perspectiva, como uma luta mortal com a acídia e, ao mesmo tempo, como uma tentativa de invertê-la em algo positivo. Convém observar que o *dandy*, que representa, segundo Baudelaire, o tipo perfeito do poeta, pode ser considerado, em certo sentido, como reencarnação do acidioso. Se é verdade que a essência do

dandismo consiste em uma religião do prescindível ou em uma arte da incúria (ou seja, no encarregar-se de cuidar da própria incúria), então se apresenta como uma paradoxal revalorização da acídia, cujo significado etimológico (de $\alpha\text{-}\chi\eta\delta\omicron\alpha\iota$) é, precisamente, in-cúria. (AGAMBEN, p. 24).

Todo o teor do poema que lemos acima, também pode ser associado a uma certa figuração do *spleen*, da tristeza e letargia e do *ennui*, tão caros a Baudelaire e ao Simbolismo – o tédio, na monotonia sugerida pelo movimento da chuva, o perpassa inteiramente – e que, como aponta Benjamin, é também uma das facetas de como o tema da melancolia se apresenta na obra de Baudelaire. Esse tema, ou lugar-comum, quando pensado a partir da poesia do poeta francês, costuma estar associado também às ideias de *decadentismo* e *dandismo*, que abrangem uma série de figurações da subjetividade ou da postura de um eu que, de modo geral, expressa uma reação, no plano estético, a certo desencanto diante do mundo. Os motivos desse desencanto e da melancolia que a ele se segue, para Benjamin, no caso mais específico de Baudelaire, estariam associados a uma condição social surgida com a *modernidade* e que seria marcada por certo esvaziamento das relações interpessoais ou de um senso de comunidade que perde seus lastros enquanto História comum para passar a se definir a partir de uma lógica ou ideologia, na qual o passado acaba perdendo sua relevância enquanto valor constitutivo do presente, que opera quase que exclusivamente a partir da ideia, sedutora, de progresso:

De gênio a degenerado: o *spleen*, forma moderna da acedia, marcou o poeta símbolo da melancolia moderna, Charles Baudelaire. Na grande Paris, “capital do século XIX”, a condição melancólica do sujeito moderno é representada pelo poeta *flâneur*, que vagueia em busca de fragmentos do passado (recalcado) na contramão da multidão urbana composta de operários, de mendigos, de velhos, de bêbados, de prostitutas, de todos os desgarrados das formas comunitárias de pertencimento e amparo recentemente dissolvidas pelo capitalismo industrial. Em Baudelaire, a forma subjetiva do indivíduo já se completou: ele se vê isolado entre seus semelhantes, seus rivais, seus irmãos, todos tão desenraizados quanto ele. O *spleen* baudelaireano é próximo do tédio, mas não se confunde com ele. Parente da doce melancolia romântica, da “indolência natural dos inspirados”, da dissipação produzida entre paraísos artificiais, o *spleen* conjuga gozo e desencanto, misantropia e gosto estético pelo mal, como nas melhores expressões da melancolia. Mas o isolamento do poeta tem também o sentido de resistência às formas de agenciamento que a modernidade promove para arrastar as multidões em sua rede. (KEHL³⁰, 2014, p. 3).

Em estudo sobre a figura do dândi na obra do escritor carioca João do Rio, Orna Messer Levin (1996) ressalta que o termo decadência, associado a Baudelaire a partir do artigo “*Theorie de la décadence*”, 1881, do crítico Pierre Bourget³¹, contemporâneo do poeta,

³⁰Optamos por citar um artigo de Maria Rita Kehl e não diretamente Walter Benjamin por se tratar de um estudo focado nas diferenças entre as reflexões do filósofo francês a respeito da melancolia e a compreensão do tema segundo Sigmund Freud. Maria Rita Kehl compreende que grande parte da reflexão de Benjamin está bastante ligada à leitura que faz da obra de Baudelaire e algumas sínteses propostas em seu texto nos ajudam a encaminhar nossa argumentação.

³¹A autora historia diferentes formulações da ideia de decadência, que de uma maneira ou de outra estiveram ligadas a certa “noção de degenerescência do mundo e da sociedade, caracterizado quase sempre pelo

procura dar conta, num primeiro momento, da expressão de um pessimismo que, relacionado a certa noção de crise social, manifesta-se na *solidão* e nas *neuroses* como “uma resposta à tristeza na qual o artista revela sua vontade de escapar da realidade” (LEVIN, 1996, p. 29). Pierre Bourget teria encontrado em Baudelaire a sistematização de uma espécie de escapismo literário, que aceita e incentiva como estilo pertinente a ser seguido por seus contemporâneos. Orna Levin salienta que, antes do artigo de Bourget, a ideia de decadência teria sido definida pelo prefácio de Théophile Gautier à edição de 1868 das **As flores do mal**, no qual relaciona seus motivos poéticos com um “estado de degenerescência neurótica”, além de associá-la às concepções poéticas de Edgar Allan Poe, especialmente “a noção do cálculo e da construção donde se criam os efeitos excitantes da mente” (1996, p. 35). Gautier ainda teria especificado em seu prefácio questões relacionadas ao estilo sintático da obra de Baudelaire, ao léxico, ao conjunto de imagens e temáticas, etc.

Durante a década de 1880, segundo a autora, conceitos introduzidos pelo poeta francês a partir de **As flores do mal**, ultrapassam o campo da poesia até tomarem corpo na prosa, quando então o estilo decadentista se consoma em consonância com a imagem do dândi, que terá como grande modelo a personalidade de Des Esseintes, personagem central do já citado *À rebours*. Quando relacionado a isso, o dandismo costuma compreender desde a ideia de extravagância de modos e de estilo de vestimentas, que se marca como uma espécie de aristocratismos diante da vida urbana, até as tendências literárias relacionadas com certa figuração da perversidade, da neurastenia, dos estados psíquicos alucinatórios e do comportamento antissocial. Os escritores que teriam seguido essa tendência, tanto quanto estilo literário, quanto como modo de vida, se se iniciam como adeptos de Baudelaire, salienta Orna Levin, “geraram uma série volumosa de transgressões inexistentes” naquela obra, “onde a perversão, relacionada à ideia de decadência, é vista antes no sentido metafísico, como uma confirmação da maldade presente em toda a parte” (1996, p. 37). A seguinte descrição da autora ajuda a visualizar algumas das características que o definem:

Diante de um mundo artificial e mecânico, o dandismo passa a ter uma conotação positiva, porque encontra expressão em diferentes formas de escapismo. O dândi

enfraquecimento da ordem pública, do espírito nacional e da estabilidade política” (1996, p. 31). Essa noção assumiria tal significado já na Idade Média enquanto componente de uma narrativa histórica do mundo. Tal noção perde sua pertinência como compreensão historiográfica a partir do Iluminismo, quando as bases da compreensão da História mudam e quando, então, não se procura mais propor associações entre a moral e a deterioração política. Porém, salienta Orna Levin, para os escritores franceses dos fins do século XIX, essa ideia ainda possuiria alguma força, compreendida como decorrência de terem sido contemporâneos de uma crise política associada ao fim do governo de Napoleão III e ao rápido desenvolvimento da ciência e da indústria, que “opunha as virtudes da natureza rousseauiana ao aspecto doentio e antiestético das cidades” (p. 32). As reflexões de Pierre Bourget estariam inseridas nesse contexto.

substitui a realidade por sonhos, meditações e alucinações. Suas manifestações aparecem invariavelmente ao lado de forças contrárias, exercidas pela atuação do meio que lhe parece cruel. Ou seja, o dândi age atraído pelo sadismo e pelo satanismo como que contrapondo ao tédio, à impotência, à esterilidade e à prostração física que o abatem como consequência dos tempos em que ele vive. Neste sentido, o dandismo chega a ser um sinônimo da transgressão decorrente da artificialidade que o cerca. Ele é quase um emblema da ideia de decadência divulgada pelos escritores finiseculares. (LEVIN, 1996, p. 40).

Essa resposta ao tédio, por meio do dandismo sádico, por meio da figuração do satanismo e do macabro, não será o que veremos na poesia de Ribeiro Couto. O próprio Sérgio Milliet irá apontar, como um aspecto particular de sua obra, a proposta de um outro caminho, apesar de ainda de manter-se fiel a certos traços desse decadentismo finisecular que tem origem em Baudelaire, mas que Milliet localiza, no caso de Couto, também em Verlaine e no que chama de simbolistas de segunda categoria:

Que Ribeiro Couto em seu primeiro livro andava fortemente influenciado pela leitura dos simbolistas de segunda categoria, os mais acessíveis, os mais decadentes também, o que muito breve cairiam no gosto do público feminino e dos efebos languescientes, é indiscutível. Entretanto, por baixo dos ouropéis havia uma personalidade à procura de expressão própria. Lembro-me de um poema intitulado “Cais” [sic], ora produzido em **Dia Longo** (Portugália Editora, Lisboa, 1945) cujo refrão melancólico, “Olhando o mar, olhando o mar, olhando o mar...” já marcava um tipo novo de melancolia, quase de pieguismo, muito brasileiro e que enriquecia a solução samainiana: “Na amurada do cais uma mulher doente / Como uma ave desce o voo vem pousar.”. Nessa época em que o ilustrador do **Jardim das Confidências**, Di Cavalcanti, também tentava, bastante literariamente, renovar as artes plásticas, a moda impelia os jovens poetas mais para o estranho, o original, o macabro do que para a ternura despida, singela, humilde com que Ribeiro Couto cantava as pequenas dores e as vagas alegrias da vida cotidiana. (MILLIET, 1946/1981, p. 212).

Sérgio Milliet irá comentar posteriormente, em seu texto, que Ribeiro Couto também precisou enfrentar os problemas do *prosaísmo* como uma questão de estilo de sua época. E se é claro não haver sinais de uma figuração do dandismo em sua obra, embora haja nela certamente a figuração de uma melancolia associada ao decadentismo, isso nos dá uma pista de que, talvez, ela se associe mais à herança baudelaireana presente nos *Petits poèmes en prose* do que a que das *As flores do mal*. Ao invés da tendência perversa³² do dandismo

³² No já citado conto “Diário de amor de um moço delicado” talvez haja certo resquício dessa tendência perversa no comportamento de Cláudio, o personagem mesquinho e paranoico que se apaixona por Olimpia e no desfecho da relação entre os dois. Mas os referentes também descem alguns degraus em direção ao banal, por meio da presença de personagens mais comuns: um funcionário público e uma costureira. A bizarra paixão direcionada à boneca do conto de Hoffmann, um ser inanimado que ganha vida mecanicamente, assim como a alucinação narcisista de Nathanael são evocados no conto. Mas tudo isso se dilui numa forma que se equilibra entre o cômico e uma construção mais sutil do bizarro. O suficiente, todavia, para dar ao conto um tom já completamente diferente daquele que vemos em “O bebê de tarlatana rosa”, de João do Rio, um exemplar bastante ilustrativo da tendência perversa, macabra do decadentismo. O autor carioca, aliás, é bastante conhecido por seu dandismo. A delicadeza atribuída a Cláudio no título de Ribeiro Couto evoca, ironicamente, o gosto refinado e delicado comumente associado à figura do dândi.

decadente, a poesia de Ribeiro Couto optará pela elaboração textual de certo sentimento de *ternura* que é fundamental ao seu apreço pelo modo particular com que o cotidiano, doce e melancólico, surge em sua poesia. O próprio poeta compreende de modo irônico, na já citada carta de Rodrigo Otavio Filho, sua falta de inclinação ao dandismo enquanto aristocracismo encenado, como uma questão que, apesar dos vínculos literários e afetivos, o distinguia do grupo da revista **Fon-Fon!**:

Sem o grupo de **Fon-Fon!**, eu não teria sido o que fui então, nem o que fui depois. Até agora sinto as minhas raízes pregadas naquele chão, naqueles peitos. Em todo caso, é verdade também que havia no “tom” das poesias desse grupo um certo “aristocracismo” (e mesmo o “aristocracismo” de moços ricos, ou que se davam ares de ricos, ao passo que eu passava muitas vezes fome, e recebia como maná do céu os 10 e 15 mil réis que o Álvaro Moreyra fazia o **Paratodos** pagar pelas minhas prosas de “Eduardo Sancho”, personagem inventado por mim, para caracterizar as minhas próprias nostalgias e “dolências”). (COUTO, 1957, pp. 1-2).

E, de fato, a obra de Ribeiro Couto propõe muitas aproximações com temáticas presentes nos poemas em prosa de Baudelaire. Como já analisou Vera Lins, um traço claro de aproximação entre os dois autores está no movimento imaginativo com que o olhar do sujeito lírico apreende o mundo. Nesse sentido, não é de se estranhar a sugestiva semelhança entre versos como estes, do poema “Tréguas”, dos **Poemetos de ternura e melancolia**: “Aquele homem que vai passando, devagar, / A olhar para as nuvens como para uma mulher, / Vive uma pobre vida inquieta e aventureira. / Tem amigos leais, como tem inimigos / E camaradas sorridentes que em segredo lhe querem mal” (COUTO, 1960, p. 62) com a seguinte passagem de um poema em prosa como “*L'étranger*”: – *Tes amis? – Vous vous servez d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu(...)* – *Eh! qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger? – J'aime les nuages... les nuages que passent... là-bas... là bas... les merveilleux nuages!*³³ (BAUDELAIRE, 2011, p. 32).

5.3 A chuva e a rua: o sujeito e a multidão

Michel Collot associa a ascensão do recurso à paisagem na literatura, entre os séculos XIX e XX, não apenas ao sucesso de uma temática, mas também a questões de poética e a certa redefinição dos gêneros literários. A recorrência dessa temática, argumenta, coincide com a emergência de uma prosa poética que estaria no centro da prática e da reflexão dos poetas a partir de Baudelaire. A qualidade poética dessa expressão literária da paisagem, de

³³ Em tradução de Dorothée de Bruchard: “ – Seus amigos? – Está usando uma palavra cujo sentido para mim permanece até hoje desconhecido. (...) – Ei! O que é então que você ama, extraordinário estrangeiro? – Amo as nuvens... as nuvens que passam... lá, lá, adiante... as maravilhosas nuvens! (BAUDELAIRE, 2009, p. 33).

forte caráter descritivo, estaria relacionada, por um lado, “à sua focalização no ponto de vista de um personagem” favorecendo “a interiorização da paisagem, abrindo-a à expressão lírica e até à confissão autobiográfica” (2013, p. 60). Por outro lado, ressalta Collot, ela se enriquece justamente “na própria letra do texto, em seus significantes gráficos e fônicos”, por meio dos quais, então, “se dá a ver e a entender poeticamente a paisagem”. A qualidade dessa poética da paisagem está também num frequente “diálogo com a pintura e as artes plásticas”, por meio do qual os poetas procuram “abrir caminho em direção a essa dimensão do visível” que “ultrapassa o dizível” e que compõe as estratégias de uma poética moderna “considerada, ao mesmo tempo, como arte da criação verbal e como recriação do mundo” (2013, p. 61).

Esses elementos de uma tal *poética da paisagem* terão grande importância na obra de Ribeiro Couto, onde a paisagem, como já viemos salientando, não aparece apenas como pano de fundo, mas como parte integrante da constituição do lirismo dos versos. A partir dela, Ribeiro Couto nos apresenta pequenas cenas, ora iluminadas por rápidos conflitos, ora por simples anotações paisagísticas, de onde extrai uma atmosfera poética. Poderíamos mesmo dizer que a paisagem passa por um percurso, entre seus três livros iniciais, que vai das cenas cotidianas e dos passeios noturnos pelas praças e jardins dos bairros silenciosos às anotações de uma paisagem natural, campestre, presente na última seção de **Um homem na multidão**³⁴. No meio desse caminho, a cidade surge como espaço privilegiado para o seu sujeito lírico que é, em grande parte, um observador do entorno, mesmo quando fechado em seu quarto pobre de estudante e, especialmente, quando flana pelas ruas.

Quando inserido na paisagem urbana, esse observador intenta, de diferentes maneiras, resguardar para si, o tanto quanto possível, certa integridade de seu ponto de vista enquanto individualidade imaginativa. Como comentamos no início do capítulo, poderíamos destacar dois tipos de relações estabelecidas entre o sujeito que observa e a paisagem ou o ambiente que o circunda: uma, mais melancólica, e a outra, irônica. Cada uma a seu modo, lutam por resguardar para o sujeito a possibilidade de ainda continuar a ser *um*, unidade indivisível, no meio do rumor da cidade grande, no meio do rumor feito de tantos rumores. Em meio ao ruído urbano, em que vozes se entrecruzam e se acumulam sem identidade, a voz desse observador

³⁴Dado o escopo de nosso trabalho, mais voltado para o modo como o sujeito lírico de Ribeiro Couto se insere no espaço urbano, infelizmente não abordaremos essa última seção do livro. Trata-se, todavia, de um universo à parte de imagens que, de certo modo, inauguram-se na poesia de Ribeiro Couto e talvez seja aí que seu vínculo com a poesia romântica seja mais possível, pela forte presença da natureza. A seção, intitulada “O chalé na montanha”, funciona quase como uma espécie de negativo da primeira parte do livro e a comunhão do sujeito com a paisagem natural adquire aspectos bastante distintos de como a relação com o exterior se coloca no espaço urbano. Como um todo, uma relação inicial possível poderia se dar com **As cidades e as serras**, de Eça de Queirós, ainda que o exame dessa relação demandasse outro projeto de pesquisa.

procura, o quanto lhe for possível, manter-se ligada a um mesmo princípio de apreensão do espaço, ainda que sujeita aos estímulos que pudessem reduzi-lo ao simples estado do autômato do conto de Edgar Allan Poe.

Como fios de Ariadne, a melancolia e a ironia formam uma linha tênue que permite retornar a esse ponto de vista que, todavia, perde-se, por alguns momentos, confunde-se com a própria paisagem urbana. Nesse sentido, algo que talvez seja indício de uma mudança de postura lírica verificável entre o livro de 1921 e o de 1926 seja a incidência maior do aspecto melancólico no primeiro e do irônico no segundo. Comum a esses dois aspectos, o ponto de vista, por si só, também serve à manutenção da integridade do sujeito, na medida em que, a partir disso, como vimos já no caso do poema “No cais”, Ribeiro Couto contrasta a imagem pessoal de um urbano mais provinciano com a ideia da cidade enquanto espaço cosmopolita, no qual não sobrevivem individualidades. Essas duas imagens não parecem excluir-se mutuamente. Criam, antes, um universo de tensões para as paisagens urbanas que implicam uma constante luta contra o apagamento de um eu em meio a uma multiplicidade que lhe pareça redutora do mistério, do inexprimível que compõe a sua e possíveis outras individualidades. Essa questão será retomada posteriormente, mas essa constante luta, talvez seja uma pista de que a *ternura* que, para nós, entra no lugar da *perversidade* como resposta ao tédio esteja intimamente ligada a um movimento de restituir também ao *outro*, o quinhão de mistério que lhe possa compor sua individualidade, ainda que diante de um ambiente hostil.

É possível ver, em grande parte dos poemas de Ribeiro Couto, a contínua resistência, ainda que por vezes precária, de um eu que não se deixa arrastar por completo diante das ondas do mar de gente. Apesar disso, quando observa a multidão de dentro, por momentos, ele se entrega a ela na forma de um desejo de afogamento, de desaparecimento, algo claro no poema “Carícia”, já analisado anteriormente: “Vamos então pela multidão rumorosa / Com o desejo veemente de não encontrar amigos, / Com o desejo de desaparecemos, de esquecermo-nos de nós mesmos...” (COUTO, p. 115). No poema, se, por um lado, seu corpo é levado, no meio da multidão, por outro, ele ainda consegue se agarrar ao olhar da passante que, aparentemente adivinhando sua infelicidade profunda, o faz retornar a si mesmo. Por mais que esse retorno possa ser aparente – assim o lemos no terceiro capítulo do trabalho – isso parece se dar a partir de um redirecionamento do objeto de desejo, que passa da vontade de anulação de si mesmo para o retorno a si, primeiramente por meio do reconhecimento de uma infelicidade profunda, mas, especialmente, na possibilidade do encontro amoroso

sugerida no olhar de “infinita carícia” da passante. Em “Carícia”, todavia, resta sempre uma dúvida quanto à hipótese desse retorno, de fato, ocorrer.

Um retorno menos hesitante, sendo menos velados os indícios da citada resistência do sujeito lírico diante do ritmo da cidade, seria aquele presente no poema “Ruas”, de **Um homem na multidão**, onde a imagem da chuva surge mais uma vez como ponte para a interiorização do espaço. Nele, um *poeta*, se opõe diretamente à comodidade dos automóveis quentes que passam pelas ruas, com seus passageiros entediados espiando pelos vidros, enquanto caminha a pé sob uma chuva fria e incômoda. Após descrever a paisagem a partir dos efeitos que os “tons de névoa chorosa” operam sobre ele, o sujeito segue em retorno à casa (a si mesmo) para, sugere-se, terminar o poema que lhe surge como pensamento debaixo da chuva fria e a partir da cena que tem diante de si. A chuva e o frio incômodo transformam-se em “volúpias sutis” para esse observador, um poeta pobre que vai caminhando com suas botas estragadas. À margem do ritmo da cidade, seu ponto de vista opõe-se ao aconchegante tédio dos carros na medida em que se transforma em pensamento poético:

RUAS

Agora, na paisagem toda encoberta
Há tons de névoa chorosa.
Eu gosto da paisagem piegas
Quando chove e que venta frio,
Pondo na alma da gente um desconforto inconsolável.

Voltou a chuva e dentro de mim flutuam ternuras,
Comoções indistintas para com todas as coisas,
Uma estima geral pela multidão.

Agora, pelo fim da tarde,
Vou por essas ruas molhadas,
Vagarosamente, sob a chuva.

E as pessoas que passam nos automóveis quentes,
A olhar com tédio através das vidraças,
Nunca poderão saber das volúpias sutis que há num dia
de chuva para um poeta pobre
Que vai a pé, com as botas estragadas,
A caminho de casa, pensando um poema,
Sob a carícia desconfortável da água a cair.

(COUTO, 1960, p. 120)

A partir desse incômodo surge, dentro dele, a possibilidade de uma “estima geral pela multidão”, por uma subjetividade que, puro movimento interior, se comporta como a própria névoa que acompanha a chuva. As duas primeiras estrofes apontam para uma escolha subjetiva daquilo que no território em que o sujeito se insere serve como, poderíamos dizer,

possibilidade de uma postura positiva: ele afirma sua individualidade enquanto dá voz ao seu “gosto pela paisagem piegas”. Seu gosto, todavia, que resulta no recorte de um dos elementos da paisagem que tem diante de si, o leva a interiorizar um aspecto negativo daquilo que observa: um “desconforto inconsolável” causado pela chuva e pelo vento frio. E será a partir dessa tensão, em que o eu se afirma a partir de seu desconforto que, na segunda estrofe, ele poderá perceber, dentro de si, obedecendo ao movimento de uma névoa interior que é fruto da assimilação da paisagem exterior, a possibilidade de perturbar-se, de comover-se com as coisas e de, então, afeiçoar-se com a multidão.

Mais uma vez, ao final do dia, pela tarde, no momento em que a cidade passa a se caracterizar, mais fortemente, enquanto paisagem artificial – o que já indicamos em análises do poema “O vagabundo” – esse sujeito segue caminhando. Sob a chuva, ele toma para si um elemento climático, de certo modo, então, alheio ao funcionamento da paisagem urbana, enquanto elemento indomesticável e, a partir disso, o poema tece alguns contrastes. Enquanto esse sujeito segue vagarosamente, molhado, exposto ao vento frio, pessoas passam à sua frente protegidas do clima incômodo dentro de um automóvel. Diferentemente delas, pela condição em que se encontra, o sujeito, se não se protege do frio, protege-se ao menos do tédio. Ao contrário deles, ele segue a pé e, ainda, com suas botas estragadas, num movimento de retorno para a casa – ele não vai em direção ao centro da cidade – provavelmente para terminar o trabalho de escritura que começou interiormente, “pensando um poema”.

A voz lírica do poema caracteriza-se como a voz de um “pobre poeta com botas estragadas” e isso nos permite aproximar ainda mais Ribeiro Couto de Baudelaire, a partir de uma das linhas de interpretação com que se têm procurado ler os *Petits poèmes en prose* que tem bastante relação com uma reflexão em torno do lugar ocupado pelo poeta e pela poesia em um mundo “despoetizado”, hostil a estes seres. Essa é a principal questão de um poema como “*Perte d’auréole*”³⁵ (“Perda da auréola”), em que a figura do poeta se dessacraliza

³⁵ - *Eh! quoi! Vous ici, mon cher? Vous, dans un mauvais lieu! Vous, le beuveur de quintessences! Vous, le mangeur d’ambrosie! En vérité, il y a là de quoi me surprendre. – Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l’heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant à la mort arrive a galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n’ai pas eu le courage de la ramasser. J’ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez! Em tradução de Dorothée de Bruchard: - O quê!? Você por aqui, meu caro? Num lugar suspeito? Você, o bebedor de quintessências? O comedor de ambrosia? Na verdade, tenho de me surpreender-me! – Você conhece, caro amigo, meu pavor pelos cavalos e pelos carros. Ainda há pouco, quando atravessava a avenida, apressadíssimo, e saltitava na lama em meio a esse caos movediço em que a morte chega de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada. Não*

quando sua auréola cai na lama da avenida, por onde passam carros e cavalos, no meio do caos das ruas em que a “morte chega de todos os lados ao mesmo tempo”. Diante disso, o poeta não se preocupa tanto em tentar recuperá-la, em reunir seus pedaços, optando por mergulhar nesse mundo para “praticar ações vis” como todas as outras pessoas comuns.

Como as nuvens do poema “Tréguas”, no poema “Ruas”, as névoas é que indicarão a possibilidade de escapismo rumo a uma interioridade que tem as formas mesmas da neblina. Poderíamos nos perguntar, com isso, se essa paisagem, que está toda encoberta, não seria, dado o título do poema e do livro em que está inserido, a paisagem que vemos em versos mais à frente, no poema “São Paulo”, em que se delineia uma cidade cheia de chaminés, grandes fábricas, em que tudo tem “cor de barro novo, como se fosse manchado de sangue!” (COUTO, 1960, p. 132). Nesse mesmo poema, todavia, a neblina coloca a violência e a barbárie inerentes ao desenvolvimento das cidades em suspensão, sendo ela, ao invés das fábricas e chaminés, o objeto central dos versos que tematizam a cidade ameaçadora: “A neblina das manhãs de inverno / - Ó São Paulo enorme, ó São Paulo de hoje, ó São Paulo ameaçador! - / A neblina das manhãs de inverno / Amortece um pouco o orgulho triunfante das tuas chaminés” (1960, p. 132).

Essa interioridade irá se identificar com as próprias sensações eletivas trazidas pela chuva, que cai sobre a “paisagem piegas” e a afirmação contida no sintagma “Eu gosto” reforça essa identificação. A palavra “piegas” nos remete a uma ideia de sentimentalismo exagerado, mas é a própria paisagem que se torna, então, sentimental. Seu “desconforto inconsolável” promove, como as *emoções da paisagem* já apontadas, “comoções indistintas para com todas as coisas” e uma “estima geral pela multidão”. Essa *flânerie* melancólica, solitária, debaixo da chuva e vento frios, feita às palmilhadas de botas encharcadas, faz o sujeito entrar em contato consigo mesmo e com a paisagem, ou consigo mesmo por meio da paisagem. As ternuras e as comoções indistintas flutuam interiormente, assim como as “nevoas chorosas” o fazem sobre as ruas. As “volúpias sutis” que por meio dessa paisagem vão sendo acessadas pelo sujeito identificado, então, como poeta associam essa apreensão imaginativa do espaço com o trabalho com a palavra. Esse aparente oxímoro, na verdade, serve como uma descrição poética que associa a interioridade lírica à imagem da névoa: ao mesmo tempo imagem da paisagem e dos movimentos da imaginação que se interpõem ao tédio das pessoas atrás das vidraças dentro dos automóveis quentes.

tive coragem de juntá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que deixar que me rompessem os ossos. E depois, pensei, há males que vêm para bem. Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como você! (BAUDELAIRE, 2011, pp. 214 – 215).

A estima pela multidão que surge a partir desse caminhar solitário que fagulha no sujeito a ideia de um poema, evoca, como também enfatiza Vera Lins (1999), o conhecido trecho do poema *Les foules*, de Baudelaire: “*Multitude, solitude: termes égaux et convertible par le poete actif et féconde. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée*” (“Multidão, solidão: termos iguais e permutáveis, para o poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão tampouco sabe estar só em meio a uma massa azafamada”) (BAUDELAIRE, 2011, pp. 68-69). O termo *clima emotivo*, usado em nosso trabalho como tentativa de definir essa mescla particular de imagens melancólicas e musicalidade que encontramos nos poemas de Ribeiro Couto, aponta também para o modo como esse povoamento da solidão se dá em sua poesia. No poema acima, é a própria palavra “*RUA*” que serve de título a esse lirismo intumescido pela paisagem, a essa *atmosfera lírica*.

Como se evidenciava no ensaio de Casais Monteiro, essa atmosfera vai sendo construída enquanto estilo desde **O jardim das confidências**, livro que, apesar de estar associado à cidade, recorre a uma solidão que ainda não se povoou tanto quanto em **Um homem na multidão**. Daí talvez estar associada à figuração de um urbano ainda provinciano, porque menos povoado da multidão rumorosa. Mesmo assim, a cidade, na obra de Ribeiro Couto, não chegará a erguer edifícios futuristas, pois o olhar lírico que a observa e que, como vimos, transforma seu espaço em interioridade, não parece propenso à projeção vertical. Isso ajuda a compreender o porquê dos versos não chegarem a colocar a cidade, de fato, em primeiro plano, e sim a apreensão que dela faz um observador imaginativo e melancólico. Há um sujeito que apercorre, que a palmilha, mas que o faz sem abrir mão de um ponto de vista, figurado constantemente como neblina, que lhe permite observá-la ao mesmo tempo que observa a si mesmo.

Esse sujeito, se chega a aceitar aspectos da hostilidade do urbano, o faz aos poucos, com cuidados, pois aquilo que tem diante de si encontra correspondências com emoções recônditas que marcam sua própria interioridade. Diante de um “São Paulo ameaçador!” sua poesia, inicialmente, defende-se entre névoas, jardins e crepúsculos para só depois passar a ser povoada e deixar ver, e sentir, as fábricas e o casario proletário “tudo cor de barro novo, como se fosse manchado de sangue”. Poderíamos pensar esse observador como alguém que permanece, inicialmente, no polo da solidão como defesa instintiva ao choque que o ameaça. A atmosfera chuvosa e nevoenta, com a qual não deixará de se identificar, garante ao seu olhar certa leveza imaginativa, ainda que reste a melancolia do angustiante contato com um mundo desencantado.

Em certo sentido, em **Um homem na multidão**, essa névoa parece ir baixando, deixando que a paisagem passe a se mostrar com contornos um pouco mais definidos. É quando sua “*paysage choisi*”³⁶ abre-se. É quando se torna possível povoar a interioridade a partir de um olhar que se lança, entre terno e irônico, sobre as personagens que compõem o espaço urbano por onde caminha: as famílias burguesas que frequentam o cinema do centro da cidade, sentindo-se a aristocracia do bairro (“Cinema de arrabalde”), as órfãs que caminham, “Vestidas de cinzento, com escapulários vermelhos no pescoço” diante de “uma manhã de sol de cores violentas” (“As órfãs”), a costureirinha que passa lendo um romance de Enrique Perez Escrich, mas que poderia estar lendo um livro escrito pelo próprio poeta que a observa (“Costureirinha”), a multidão que sai de olhos vermelhos de uma peça de teatro, com pudor de demonstrar os efeitos da catarse coletiva vivenciada (“Teatro”), os cegos que tocam sua música vibrante “Cercados de povo que os ouve em silêncio” (“O milagre”), os amigos que se desentendem profundamente em uma mesa de bar (“Bar”), o adolescente entediado e bêbado na mesa de um cabaré (“Ambíguo”), a prostituta que vai visitá-lo, como amiga, em seu quarto de miserável estudante de Direito (“Lolita Gonzalez”).

O *spleen* em sua poesia surgirá também em tom menor. Ribeiro Couto parece se interessar mais pela possibilidade do mistério no banal, pelo mistério do cotidiano, do que pelo desvelar da maldade, da hipocrisia humana, questões bastante importantes para um poeta como Baudelaire. A constante regressão a si mesmo por meio de uma apreensão lírica da paisagem, que figura melancolias íntimas como se fossem as névoas das chuvas, é o que permite falar em um sujeito lírico que, depois do banho de multidão, é ainda capaz de retornar e garantir, via poesia, certa consciência de si mesmo. Esse retorno parece ainda proporcionar a esse *eu* uma unidade que, se é expressa por elementos da paisagem, por elementos de um *fora*, volta-se sempre para as mesmas neblinas, que lhe dão o tempo de experienciar suas comoções

³⁶Alusão ao poema *Clair de lune*, de Paul Verlaine:

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quise
Tristes sous leurs déguisements fantasques

Em tradução de Onnestaldo de Pennafort, com o título “Luar”:

Tua alma é uma paisagem de outros dias
por onde, ao som de alaúdes, vão passando
quase tristes nas suas fantasias,
bergamascos e máscaras dançando.

(VERLAINE, 1983, pp. 18-19.)

indistintas, num ritmo próprio que terá como marcante força poética, inclusive, o manter-se alheio ao ritmo da cidade.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho apresentou-se inicialmente como um esforço de organização de material esparso que ajuda a reconstituir parte de um importante percurso poético da história da poesia brasileira. Ao propormos a revisitação da obra inicial de Ribeiro Couto, bem como do que consideramos parte relevante das obras que constituem sua fortuna crítica, entramos em contato também com aspectos significativos do desenvolvimento de nossa crítica literária. Parte do desafio preliminar do trabalho, constituído pela organização da fortuna crítica do poeta, traduz-se no exercício de compreensão de pressupostos críticos presentes em obras de autores fundamentais, como Rodrigo Otávio Filho, Sérgio Milliet, Antonio Candido, Norma Goldstein, Alfredo Bosi, enfim, autores que contribuíram para uma interpretação sistemática dos desenvolvimentos de nossa literatura, em especial do período abarcado pelo século XX. Parte do desafio, contudo, colocou-se na operação de propor uma leitura alternativa a

problemas críticos decorrentes de tal interpretação, na medida em que ela acaba por negligenciar especificidades da obra de Ribeiro Couto.

O capítulo “Questões de recepção crítica” correspondeu a esse duplo desafio e, ao nos nortearmos por ensaios que procuram justamente lidar com tais problemas críticos, especialmente os textos de Vera Lins e José Almino, deparamo-nos, então, com uma gama extensa de possibilidades de abordagem da poesia de Ribeiro Couto. Como salientamos no próprio trabalho, o período inicial de recepção de sua obra permitiu visualizar a força de uma poética com certas marcas de estilo e vínculos literários bem definidos desde seu início. Nesse sentido, consideramos ter atingindo um dos objetivos pressupostos do capítulo ao demonstrar que conceitos como os de *autor de transição* e *poesia menor*, por exemplo, não resistem à análise da obra de Ribeiro Couto. Ao colocarmos em contraste diferentes linhas de leitura de sua poesia, compreendemos ter visualizado tanto as fragilidades de apresentá-la como uma obra *pré-modernista*, quando é lida exclusivamente a partir de pressupostos críticos associados ao modernismo de 1922, quanto todo o ganho que a obra recebe ao ser compreendida a partir de diálogos, em certa medida, bastante evidentes, estabelecidos com autores fundamentais da poesia moderna.

Consideramos ter avançado nessa discussão em nosso segundo capítulo, “Lugares na paisagem urbana”, ao nos determos na relação de Ribeiro Couto com o grupo de **Fon-Fon!** e com o contexto de transformações das cidades ocorrido na virada do século XIX para o século XX. A possibilidade de estabelecer tal vínculo, bem como de extrair dele considerações aproveitáveis no âmbito de leitura da obra de Ribeiro Couto, possibilitaram o desenvolvimento de uma leitura dos lugares ocupados pelo autor em chave diversa daquela que procura agremiá-lo no penumbrismo, quando esse é tido mais como tendência pré-modernista do que como estilo propriamente dito. A aproximação proposta com a poesia de Mário Pederneiras, que procurou nortear-se mais por marcas estilísticas e diálogos literários comuns, bem como a breve análise das capas de **O jardim das confidências** e **Outono**, contribuiu também para a compreensão do modo pelo qual a poesia simbolista perpassa as obras em discussão. Compreendemos que tais análises contribuem para a compreensão de que tais autores se inserem, por meio de propostas artístico-literárias bastante pertinentes, em debates muito significativos para a reflexão sobre a arte moderna. A possibilidade de estabelecimento de vínculos com o estilo *art nouveau*, por exemplo, via sua atuação na imprensa ou por meio dos projetos gráfico dos livros, dão pistas de tratar-se de obras que podem ser exploradas, inclusive, para além de sua especificidade enquanto objetos literários.

Ainda no segundo capítulo do trabalho, iniciamos um primeiro movimento de leitura de traços comuns às três obras iniciais de Ribeiro Couto. Tal trabalho analítico, que esteve relacionado com o modo pelo qual sua poesia procura figurar a cidade e o espaço urbano, ampliou-se no capítulo seguinte por meio de uma abordagem do que passamos a considerar, a partir do ensaio de Adolfo Casais Monteiro (1930/1974), como o *clima emotivo* ou como a *atmosfera lírica* de sua poesia. A trazer para o trabalho a noção de *correlato objetivo*, de T. S. Eliot, procuramos salientar como uma das orientações de nossa leitura esteve relacionada com a análise das imagens, das emoções e das marcas de estilo recorrentes na obra de Ribeiro Couto, compreendendo-a como uma poética em que se preveem certos efeitos provenientes de uma organização particular dos versos.

Assim, em “Entre a surdina e multidão”, propusemos uma primeira aproximação, de caráter analítico, com a poesia de Charles Baudelaire, sendo analisados os poemas “Carícia”, de **Um homem na multidão** e o poema “A une passante”, de **As flores do mal**. De modo geral, a figuração de uma interioridade que reage ao contato com a multidão, se guarda semelhanças, possui também importantes distinções entre os dois poemas. No poema de Ribeiro Couto, o contato com multidão leva à figuração de um estado de indolência e languidez que se distancia da reação do *flâneur* baudelaireano, que adentra um estado de torpor sensual mais vigoroso, embora, em ambos os casos, isso ocorra ao contato de uma mulher que passa. Investigando essa diferença, procuramos defini-la a partir do que compreendemos na poesia de Ribeiro Couto como a presença de um “*flâneur* em surdina”, ideia que extraímos do poema “Surdina”, de forte teor metapoético, publicado nos **Poemetos de ternura e melancolia**.

O capítulo “Entre o homem da multidão e o *flâneur*” contém a análise mais extensa do trabalho e nele procuramos investigar dois diálogos fundamentais propostos pelo livro **Um homem na multidão**: um, com o conto de Edgar Allan Poe (“*The man of the crowd*”) e, outro, com a figura do *flâneur* presente em poemas de Charles Baudelaire. Partimos da leitura de Walter Benjamin (1994) sobre *atemática urbana* na obra do poeta francês e também sobre aspectos do conto do escritor norte-americano. Aproveitamos algumas de suas reflexões a respeito de questões inerentes à tematização da cidade moderna em tais autores como base para compreendermos o processo de intertextualidade de que a obra de Ribeiro Couto se vale. Estruturamos nossa análise a partir das possíveis aproximações e distanciamentos entre o observador que caminha pela rua, no poema “O vagabundo” e a figura do *flâneur*, um caminhante que apreende o espetáculo da cidade de maneira produtiva, guiado por sua

imaginação, e a figura, oposta, do *homem da multidão*, basicamente um sujeito que perambula pelo espaço urbano sem motivação própria, quase como um autômato respondendo a estímulos maquinalmente, como que destituído de individualidade.

Consideramos, a partir de nossa análise, que a caracterização do sujeito lírico no poema “O vagabundo” aproxima-se mais da figura do *flâneur* do que do homem da multidão. Mesmo inserido na cidade e a observando do mesmo lugar que a multidão, trata-se de um eu que opera num movimento entre a cisma diante da ideia de progresso e a apreensão imaginativa do espaço urbano num ritmo alheio ao ritmo da cidade. Nesse sentido, a variação proposta pelo título do livro de poemas em relação ao título do conto de Edgar Allan Poe foi compreendida em nossa leitura como um procedimento que sugere a presença de uma postura que se traduz na contínua resistência do eu em garantir, tanto quanto possível, certa unidade, certa individualidade diante do risco de perder-se entre a multiplicidade de vozes e rumores que marcam, no poema, o espaço urbano. Trata-se de uma análise complementar à análise do poema “Carícia”, realizada no capítulo anterior, uma vez que, nesse caso, há quase um deixar-se levar pela multidão, quando o desejo de anulação de si mesmo, permite aproximar traços do sujeito lírico do poema de traços do homem sem individualidade presente em “*The man of the crowd*”.

Em “Interioridade e paisagem urbana em *Um homem na multidão*”, capítulo de encerramento de nosso trabalho, procuramos, de certo modo, fundamentar o que compreendemos ao longo da dissertação como um movimento de expansão de elementos que figuram estados emocionais em direção à paisagem. Para realiza essa tarefa, estabelecemos aproximação entre a leitura dessa marca da poesia de Ribeiro Couto, tal como feita por Adolfo Casais Monteiro e reflexões mais recentes do filósofo francês Michel Collot (2013), a respeito dos modos como tal relação, entre lirismo e paisagem, costuma se dar em literatura. O trabalho teve como enfoque a análise da imagem da chuva e da névoa nos poemas “Chuva silenciosa” e “Ruas”, de **Um homem na multidão**. Havendo no primeiro dos poemas uma clara tematização da preguiça e do tédio e a figuração de um estado de espírito melancólico, propusemos, também, uma breve digressão a respeito do tema da melancolia, a partir de Giorgio Agamben (2007). Recorremos ao livro **Estâncias**, do pensador italiano por nele haver um ilustrativo percurso do desenvolvimento da ideia de melancolia, desde formulações patrísticas até seu reaparecimento em obras de autores modernos, especialmente a partir dos conceitos de *spleen*, *ennui* e da ideia de *decadência*, caros à obra de Baudelaire e a poesia de fins do século XIX, com as quais Ribeiro Couto estabelece diálogo.

Em ambos os poemas, as imagens da chuva e da névoa identificam-se com um estado emocional interior e se, em “Chuva silenciosa”, elas contribuem para a figuração de uma cena marcada por um sentimento de doce melancolia, no poema “Ruas” os mesmos elementos da paisagem constituem a própria condição da poesia. A figura do poeta se deixa molhar pela chuva e é debaixo dela que lhe ocorre a ideia de um poema, por meio das vagas melancolias que flutuam dentro de si, como névoas. Além disso, é debaixo dela que ele se distingue das pessoas que passam dentro de seus automóveis, secas, confortáveis e entediadas. Mesmo estando na rua, o sujeito lírico está em sintonia completa consigo mesmo, por meio do mencionado par de imagens, tão comuns à poesia de Ribeiro Couto. Nesse sentido, ao procurarmos estabelecer uma aproximação com os *Petits poèmes en prose*, de Baudelaire, seria como se o par *solitude/multitude* ocorresse a um só tempo no poema. E assim como as nuvens que tomam exclusivamente o interesse do *étrangeur* baudelairiano, as névoas provenientes da chuva, na poesia de Ribeiro Couto, dão-se quase como a condição do voo imaginativo operado pela observação lírica proposta pelo sujeito. É por meio dela que o tédio, o *ennui* pode se tornar doce, como o bocejo das mulheres atrás das janelas, diferentemente do tédio confortável das pessoas dentro dos automóveis. É apenas a partir dessa condição que o olhar, lírico, em **Um homem da multidão**, poderá, eventualmente, escudado por poesia, atravessar a névoa e observar com contornos mais nítidos a multidão que o cerca.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Um Poeta Novo. In: **Rodrigo e seus tempos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

ALMINO, José. Fui poeta menor, perdoai! In: **Melhores poemas de Ribeiro Couto**. São Paulo: Global, 2002.

ANDRADE, Mário de. Um cancionero. In: MARIZ, Vasco; TEIXEIRA, Milton. **Ribeiro Couto, 30 anos de saudade**. Santos: Uniceb, 1994.

_____. **Poesias completas**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1979.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Um Poeta Novo. In: **Rodrigo e seus tempos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

BAHIA, Dora Longo. Decifra-me ou devoro-te. **ARS**, São Paulo, vol.13, n.26, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2015.106067>.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem**. São Paulo: Global, 2013.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **As flores do mal**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.

_____. **Pequenos poemas em prosa: o *spleen* de Paris**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. O pintor da vida moderna. In: **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BECKETT, Wendy. História da Pintura. São Paulo: Ática, 1997.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERABA, Ana Luiza. **América aracnídea: teias culturais interamericanas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BEZERRA, Elvia. **A trinca do Curvelo: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Nise da Silveira**. Rio de Janeiro, Topbooks, 1995.

_____. Ribeiro Couto e o homem cordial. **Revista brasileira**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 44, p. 123-130, jul./set. 2005.

BOTTMAN, Denise. Alguns aspectos da presença de Edgar Allan Poe no Brasil. **Tradução em revista**, Rio de Janeiro, v. 1 n. 08, 2010.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. **Pré-Modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1961.

BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. In: Elyra – Revista da Rede Internacional **Lyracompoetics**, 3, 3/2014b: 27-41.

CANDIDO, Antonio. Dia Longo. **Literatura e sociedade**, n. 6, 2002.

CARVALHO JÚNIOR, Odorico Leal de. **Lírica impessoal e modernidade: T. S. Eliot e Fernando Pessoa**, Dissertação de mestrado, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-83LL63>.

CARVALHO, Ronald. Ribeiro Couto. In: **Estudos brasileiros**. Rio de Janeiro. Nova Aguilar. 1976.

CARVALHO, Ricardo de Souza. Jardins Modernistas. In: **Teresa**. São Paulo: FFLCH/34 Letras, 2000.

CARREIRA, Viviane. “The man of the crowd” em português: um estudo comparativo-descritivo de três traduções do conto de Edgar Allan Poe. **Cadernos de tradução**, Santa Catarina, v. 2, n. 24, 2009.

CHOCIAY, Rogério (1993), “A noção de verso livre, do ‘Prefácio interessantíssimo’ ao Itinerário de Pasárgada”, **Revista de letras**, nº 33, UNESP, 43-53.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COUTO, Ribeiro. **Dia longo**. Lisboa: Editora Portugalíia, 1945.

_____. Diário de amor de um moço delicado. In: **Histórias de cidade grande**. São Paulo, Cultrix, 1960.

_____. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo, Art Editora, 1989.

FILHO, Rodrigo Otávio. Sincretismo e transição: o penumbrismo. In: COUTINHO, Afrânio. (org.) **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2004.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 2006.

GOLDSTEIN, Norma. **Penumbrismo e Modernismo**. São Paulo: Ática, 1983.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Poesia e Pré-Modernismo. In: **Sobre o Pré-Modernismo** (org. José Murilo de Carvalho). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

IVO, Ledo. O Governador da Nostalgia. In: MARIZ, Vasco; TEIXEIRA, Milton. **Ribeiro Couto, 30 anos de saudade**. Santos: Uniceb, 1994.

LEITE, Rui Moreira (org). **Correspondência – Casais Monteiro e Ribeiro Couto**. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

LEVIN, Orna Messer. **As figurações do dândi**: um estudo sobre a obra de João do Rio. São Paulo: Editora Unicamp, 1996.

LINS, VERA. Em revistas, o simbolismo e a virada de século. In: BASSO, Eliane Corti (org.). **Fon-Fon! buzinando a modernidade**. Rio de Janeiro Fundação: Casa de Rui Barbosa, 2008.

_____. Os dias chuvosos e ensolarados da poesia do melancólico Ribeiro Couto. In: **O Globo/ Prosa e Verso**, Rio de Janeiro, 11/01/2003. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/resenha/FCRB_VeraLins_Osdias_chuvosos_ensolarados_poesia_melancolico_RibeiroCouto.pdf

_____. Ribeiro Couto: paisagem e delicadeza. In: **Poesia e crítica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. **Ribeiro Couto, uma questão de olhar**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

_____. Um canto à sombra: Marcelo Gama. In: **Poesia e crítica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. Homem da multidão e o *flâneur* no conto "O homem da multidão", de Edgar Allan Poe. **Terra roxa e outras terras**, Londrina, v. 12. Jun/2008.

MARTINS, Wilson. **Pontos de vista**. Vol. 03. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

MILLIET, Sérgio. **Diário Crítico de Sérgio Milliet**. 2 ed. São Paulo, Martins, 1981.

MONTEIRO, Adolfo Casais. A poesia de Ribeiro Couto. In: **Figuras e problemas da literatura brasileira**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

PAZ, Octavio. A Tradição da Ruptura. In: **Os filhos do barro. Do Romantismo à Vanguarda**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OTÁVIO FILHO, Rodrigo. **Mário Pederneiras: poesia**. Rio de Janeiro: Agir, 1977.

_____. Sincretismo e Transição: O Penumbrismo. In: COUTINHO, Afrânio et alii. **A Literatura no Brasil**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1969, v. 04.

OLIVEIRA, I. T. de. O primeiro Modernismo nos ensaios de Antonio Candido. **Revista letras**, Curitiba, n. 74, p. 133-150, jan. / abr. 2008.

MARIZ, Vasco; TEIXEIRA, Milton. **Ribeiro Couto: 30 anos de saudade**. Santos: Uniceb, 1994.

PAES, José Paulo. O *art nouveau* na literatura brasileira. In: **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAULILLO, Maria Célia Rua. **Tradição e modernidade: Afonso Schmidt e a literatura paulista**. São Paulo: Annablume: Fapesp: Unifeo, 2002.

PEDERNEIRAS, Mário. **Ao léu do sonho e à mercê da vida**. [S.l : s.n] 1912. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5260>

_____. **Outono**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5253>

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

KEHL, Maria Rita. **A melancolia em Walter Benjamin e em Freud**. III Seminário Internacional Políticas de la Memória. Buenos Aires, 2010.

RAMIREZ, Paulo Nicolli. A Revolução Vagabunda: Baudelaire, Walter Benjamin e o fim da história. **Revista ponto-e-vírgula**, São Paulo, n. 8. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/13955>. Acesso em: 04 fev. 2017.

SECCHIN, Antonio Carlos. Mário Pederneiras: às margens plácidas da modernidade. **Academia brasileira de letras/Revista brasileira**, Ano X, n. 38, pp. 169-181, Jan. Mar - 2004. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/celebracao11.pdf>

SUSSEKIND, Flora. O figurino e a forja. In: **Sobre o Pré-Modernismo** (org. José Murilo de Carvalho). Fundação Casa de Rui Barbosa: Rio de Janeiro, 1988.

TEIXEIRA, Milton. **Ribeiro Couto ainda ausente**. São Paulo: Editora do Escritor, 1982.

TELAROLLI, Sylvia Helena. O Pré-Modernismo em São Paulo. **Revista de Letras**: São Paulo, v.36, p. 167-184, 1995.

VERDE, Cesário. **O livro de Cesário Verde**. L&PM: Porto Alegre, 2008.

VERLAINE, Paul. **A voz dos botequins e outros poemas**. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. **Festas galantes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

VIEIRA, Miriam de Paiva. O lugar da natureza no movimento *art nouveau*. **Cadernos Benjaminianos**, n. 06. Belo Horizonte, jul. - dez. 2012, pp. 64-74.

WINSATT, William; BROOKS, Cleanth. Eliot e Pound: uma arte impessoal. In: **Crítica literária: breve história**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.